

CONCORDIA UNIVERSITY



3 4211 00119 7196

K64 A





L. Angenöber

L u d w i g A n z e n g r u b e r

Ein Lebensbild

von

Alfred Kleinberg

Mit einem Geleitwort von

Wilhelm Bolin

STUDENTS LIBRARY
CONCORDIA TEACHERS COLLEGE
RIVER FOREST, ILLINOIS



J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin 1921

STUDENTS LIBRARY
CONCORDIA TEACHERS COLLEGE
RIVER FOREST, ILLINOIS

A 532a

Alle Rechte,
insbesondere das Uebersetzungsrecht,
vorbehalten



34731

~~12530~~

1.1.1803.25.26

Dem Andenken meines Vaters

Geleitwort

Erhielt ich von mir bis dahin völlig unbekannter Hand und aus einer mir nur ihrer Richtung nach bekannten Gegend Österreichs ein briefliches Ansuchen. Der Brief meldete mir eine Schrift über den großen Dichter, dessen vertraute Beziehungen zu mir dem Urheber jener Arbeit bekannt waren. Er wünschte mir seine Arbeit vor der Drucklegung zu unterbreiten, weil er gewiß sein wollte über deren Wirkung auf einen Leser, der bei vollständiger Kenntnis von den dichterischen Leistungen des Verewigten auch mit dessen persönlichem Gehaben vertraut war. Denn die Arbeit bezweckt, die wunderbare Gesamtpersönlichkeit Anzengrubers zu schildern, welche die nächsten Landes- und Zeitgenossen nicht gebührend gewürdigt hatten, weil er deren vererbtem Kunstgeschmack energisch entgegengetreten war. Ja, von der dort herrschenden Willkür abhängig, wie er war, konnte er sogar für einen Bewerber um die Gunst der Menge neben anderen Stribenten gelten, welche für den banalsten Unterhaltungsbedarf zu sorgen hatten.

Man konnte und wollte es nicht verstehen, daß Anzengruber seinen Beruf, für die Volksbühne zu wirken, ernster und tiefer auffaßte und mehr als für den flüchtigen Augenblick zu wirken sich vorgesetzt hatte. Dem kurzen Aufleuchten des Bemühens, seinen Absichten gerecht zu werden, folgte eine dauernde Gleichgültigkeit oder Abneigung gegen seine Leistungen, wobei er gänzlich aufgerieben ward. Sein unablässiges Streben, das Interesse der Theaterbesucher zu fesseln, ward ihm, je länger je mehr, um so schwieriger gemacht, als die Ergebnisse seiner Bemühungen

nicht alle gleichen Erfolg hatten und denen Recht zu geben schienen, die sich darauf stellten, in ihm lediglich eine von den allgewöhnlichsten Tagesgrößen sehen zu wollen. Betäubend bleibt, daß erst der Tod hinzutreten mußte, um den Dichter aus dem Gewirr des Alltäglichen herauszuheben und um ihn vorbehaltlos als eine der bedeutendsten Geistesgrößen in der zweiten Hälfte des jüngstvergangenen Jahrhunderts erscheinen zu lassen.

Das allein ist der Standpunkt, von dem aus Anzengruber heute gewürdigt werden kann. Selbstverständlich hält der Verfasser der mir in der Handschrift vorgelegten Arbeit auch diesen Standpunkt ein. Sie ist von wahrhafter Verehrung für den allzufrüh uns entrißenen Meister erfüllt und von einer umfassenden Kenntnis aller ihn betreffenden Einzelheiten getragen. Die Arbeit ruht auf voller Vertrautheit mit der in mehreren Auflagen verbreiteten zehnbändigen Gesamtausgabe von Anzengrubers Schriften. Von dieser hat der Dichter gegen ein halbes Duzend seiner Stücke ausgeschlossen. Auch sie hat Kleinberg auf Grund der Erstdrucke gebührend berücksichtigt. Aber auch Anzengrubers reichen Nachlaß hat er als Grundlage für seine Arbeit verwendet, den die Wiener Stadtbibliothek beherbergt und dessen Benützung zur vollen Einsicht in die eigenartige Dichtergestalt unbedingt erforderlich ist.

Mit steigendem Interesse bin ich der Darstellung Kleinbergs gefolgt, der über den vom Dichter selbst gebotenen Stoff hinaus auch wichtige Aufschlüsse über Umstände und Vorgänge bringt, die vor ihm nicht beachtet wurden, und so verdanken wir seinem Buch mancherlei Belehrung, wie sie anderswo bisher weniger leicht zu finden war. Alles in allem hat der Autor durch seine an mich gerichtete Bitte mir eine Lesefreude bereitet, von der ich keine Ahnung haben konnte, als ich ihm die Erfüllung seines Wunsches zusagte. Nur bei zwei Fällen kann ich ihm nicht zustimmen¹⁾. Das ist belanglos und schmälert nicht das Ver-

¹⁾ Bolin teilt nämlich nicht meine Auffassung vom „Schandfleck“ und vom „Fleck auf der Ehr“. Kleinberg.

dienst einer Leistung, die durchwegs der eigenen wohlburchdachten Auffassung treu bleibt und das Ziel, Anzengrubers Persönlichkeit richtig wiederzugeben, fest im Auge behält.

Spätherbst 1920, Helsingfors

Wilhelm Bolin

*

*

*

Die freundlichen Worte, mit welchen Wilhelm Bolin, Anzengrubers ältester und bester Freund, mein Buch ehrte, entheben mich eigentlich der Notwendigkeit, dessen Absichten näher darzulegen. Doch ein Bekenntnis kann ich nicht unterdrücken: Biographie ist mir Wiederaufbau eines verklungenen Lebens mit allen Mitteln künstlerischen Schauens und Gestaltens. Die wissenschaftliche Forschung soll dem Biographen nicht Endzweck sein, sondern wertvollstes Werkzeug für sein höheres Ziel. Ja, ich kann mir ganz gut ein Meisterwerk der Gattung vorstellen, welches auch nicht eine neue „Tatsache“ zutage gefördert hat. Dafür aber muß es das scheinbar Disparateste zur Einheit der Persönlichkeit zusammenzwingen, muß die Wurzeln bloßlegen, mit welchen das Wesen und Werk des Mannes den Geist seiner Zeit und seiner Kunst aufsaugte, und die Röhren, durch welche sein Bestes und Eigenstes wieder in Zeit und Kunst zurückfloß, und schließlich muß es das feinste Überneß jedes einzelnen Werkes überzeugend, doch mit der allem Lebendigen gegenüber gebotenen Zurückhaltung sichtbar machen. Irre ich darin, so soll der Leser wenigstens wissen, welchem Ideal ich von ferne nachgestrebt habe.

Bevor ich von meiner Arbeit Abschied nehme, ist es mir ein Bedürfnis, allen Helfern aufs innigste zu danken, ihnen voran

dem Prager Dichter Friedrich Adler. Einer von der alten Garde um Anzengruber, hat er das Buch angeregt, es vom ersten Plane bis zur letzten Zeile mit unermüdblichem Eifer beraten und, wo er konnte, ermuntert und über Schwierigkeiten hinweggeholfen. Der greise Wilhelm Bolin hat die Mühe nicht gescheut, die umfängliche Handschrift genau zu überprüfen und sie mit einem ausführlichen Aufsatz und dem oben abgedruckten kurzen Geleitwort in die Welt hinauszubegleiten. Karl Anzengrubers außerordentliches Entgegenkommen, dem sich die Verleger der großen kritischen Gesamtausgabe¹⁾, Anton Schroll und Komp., bereitwilligst angeschlossen, ermöglichte es mir, im Herbst 1918 den gesamten handschriftlichen Nachlaß des Dichters uneingeschränkt zu verwerten, so daß ich mein Buch durchwegs aus den Quellen arbeiten konnte. Wilhelm Börner-Wien hat den von allen deutschen Landen und Bibliotheken völlig Abgeschnittenen wiederholt mit der unentbehrlichen „Literatur“ versorgt. Hofrat Friedrich Schlögl machte mir den Nachlaß seines Vaters, die Direktoren W. E. Probst und Böckh und die Rüstoden Dr. Oskar Katann und Dr. Edm. Friesz machten mir bereitwilligst die von ihnen in der Wiener Stadtbibliothek, bzw. im Niederösterreichischen Landesarchiv gehüteten Handschriftensätze zugänglich. Die J. G. Cotta'sche Buchhandlung hat jeden meiner Wünsche in der freundlichsten Weise erfüllt, der Leiter der Berliner Zweigniederlassung, Karl Rosner, mich während der Drucklegung in sachkundigster und feinfühligster Weise beraten. Endlich bin ich den Herren Prof. Dr. Anton Bettelheim, Dr. Eduard Castle, Dr. Moriz Enzinger, Rudolf Hawel, Dr. Moriz v. Landwehr, Dr. Rudolf Latke, Redakteur Edmund Meyer, dem Freunde Anzen-

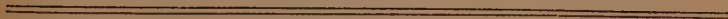
¹⁾ Herausgegeben von Rudolf Latke und Otto Rommel, siehe im Literaturverzeichnis Nr. 2. Da die ersten Bände erst erschienen, als ich mein Buch in der Handschrift bereits abgeschlossen hatte, konnte ich die Forschungsergebnisse der Herausgeber nur gelegentlich in den Anmerkungen verwerten. Dasselbe gilt von der Biographie Strobls Nr. 7.

grubers, und Prof. Wolfgang v. Wurzbach für Auskünfte, Hinweise und Ratschläge, meinen Vorgesetzten Dr. Franz Streinz und Dr. Ernst Farnik für Erleichterungen im Dienst zu großem Danke verpflichtet.

Das Bildnis Anzengrubers stammt aus dem Jahre 1884. Das Original befindet sich im Besitz Friedrich Adlers.

Leipzig, im Spätherbst 1920

Dr. Alfred Kleinberg



Inhaltsverzeichnis

Gelcitwort von Wilhelm Volin V

Inhaltsverzeichnis XI

Erstes Kapitel

1839—89. Ein Zeitbild aus Anzengrubers

Österreich 1

Zweites Kapitel

Herkunft. Die Eltern 22

Drittes Kapitel

Jugendjahre 38

Viertes Kapitel

Intermezzo. Die Wiener Volkskomödie . . . 53

Fünftes Kapitel

Wanderjahre 95

Sechstes Kapitel

Lebenswende. 1869—75 134

Siebentes Kapitel

Die Bauernbriamen 1871—75. Das religiöse

Problem 164

Achtes Kapitel

Die hochdeutschen Dramen 1872—74. Das Eheproblem	209
---	-----

Neuntes Kapitel

Der Abstieg. 1875—84	231
--------------------------------	-----

Zehntes Kapitel

Die Romane und letzten Bauern Dramen. Das sexualethische Problem	258
---	-----

Elftes Kapitel

Wien. Das soziale Problem	284
-------------------------------------	-----

Zwölftes Kapitel

Das Ende	315
--------------------	-----

Dreizehntes Kapitel

Dorfgänge und Kalendergeschichten. Zur Psycho- logie der Bauern	337
Schlußwort	358
Anmerkungen	363
Literatur	420
Register	430

*

*

*

Erstes Kapitel

1839—89

Ein Zeitbild aus Anzengrubers Österreich

Jakob Julius David, Anzengrubers Schüler und Bewunderer, hat für die Jahre, in welchen sein Meister lebte und schuf, den kündigsten Namen gefunden, als er seinem besten Roman das Wort des Unbehagens „Der Übergang“ vorsetzte. Denn was sich im Vormärz unter der Oberfläche vorbereitet hatte, lag damals klar zutage und lastete auf dem Bewußtsein aller Einsichtigen: daß den ererbten Denk- und Gesellschafts-, Staats- und Erwerbsformen der Daseinsgrund abhanden gekommen sei und nur noch die beharrenden Mächte Herrscherhaus, Kirche und Adel das werdende Neue niederhielten.

Durch die Türkennot zusammengeschweißt und durch die Zeitgedanken der katholischen Einheit und des weströmischen Kaisertums deutscher Nation aneinandergebunden, hätten die völkisch so verschiedenen „Erblände“ eigentlich auseinanderfallen müssen, als mit dem Aufhören des Reichsjammers jene „Zeitgedanken“ wie Spinnweben zerflatterten. Daß dies nicht geschah, hat man, solange das alte Österreich bestand, mit allerlei idealen und weit einleuchtender mit geographischen und wirtschaftlichen Gründen erklärt, doch können auch diese vor den Erfahrungen der beiden großen Revolutionen von 1848 und 1918 nicht völlig standhalten. Es wird wohl nur die begreifliche Eingewöhnung ins Althergebrachte, die Erinnerung an die Lichtgestalt Josephs II. und die noch stark patriarchalische Bindung der Volkskräfte das Bürgertum dazu vermocht haben, sich gegen die Franzosen zu wenden und gar nicht zu erwägen, daß ihm Napoleon die Hand zum sozialen Aufstieg bot. Österreich blieb also erhalten; doch da hierbei nur Habsburg und die feudalen

Gewalten, nicht aber die Zeitideen auf ihre Rechnung kamen, war es fortan das peinliche Schicksal des österreichischen Menschen, seine ganze Kraft auf Notbauten zu verschwenden und sich um Lösungen zu bemühen, die ihr Fieber selbst meistens als etwas Vorläufiges durchschaute.

Die erste freilich, das Metternich'sche „System“, hat dank der seelischen und wirtschaftlichen Erschöpfung der Völker lange genug gewährt und der Kanzler hat sie gar zum Range einer „Weltordnung“ erhoben. Wie wenig sie aber den wahren Bedürfnissen entsprach, beweist die öde Leblosigkeit, die sie gleichmäßig über alle Stämme und Schichten breitete. Formen, aus denen die Seele entflohen war, wohin man schaute: der nur noch als gewalttätige Zentralisation fortwirkende „Josephinismus“, die stumpfsinnige Maschine der Polizei und des Beamtentums, die von aller Christlichkeit gesäuberte Kirche, der den Geist verleugnende Unterricht und als Krönung von dem allen die aufreizende Hausvatergebärde des gemüths- und kulturrohen, böseartig-kleinlichen „guten Kaisers Franz“.

Wenn dem Kinde Anzengruber der Vormärz in einer seiner anmutigsten Erscheinungsformen — in der gewinnenden Gestalt seines schönheitsfrohen Vaters — in die Wiege schaute, darf uns das nicht verwirren. Denn auch die vielgerühmte Wiener Gemütlichkeit und die vormärzliche Kunst und Wissenschaft, gewiß Blumen voll edlen, seltsamen Zaubers, gehören unter die Zeichen einer kranken Zeit; sie erblühten nicht aus der Teilnahme, sondern aus der Abkehr von einem Staatswesen, das in sich selbst zum Eigenzweck erstarrt, Fremdheit bewußt säte und reichlich erntete. Grillparzers und seiner Gesinnungsgegnossen sorgende Liebe, ihr zärtlicher Groll können über die wahre Stimmung nicht hinwegtäuschen: was einige hohe, feine Geister, durchwärmt von sehnstüchtiger Erinnerung und Hoffnung, träumten und sann, hat sich mit den nächsten, von der harten Wirklichkeit eingegebenen Bedürfnissen der Menge damals wie jederzeit nur herzlich wenig gedeckt. Diese Masse

aber, die da in schweigendem Untertanengehorsam gehalten wurde, empfand immer mehr, daß sich im Regierungssystem Habsburgs Beamtendükel und feudale Willkür der naturnotwendigen Entwicklung entgegenstemme, und gerade um das Geburtsjahr Anzengrubers, um 1839 herum, war es, wo der Umschwung sichtbar in die Erscheinung trat.

Seine äußeren Ursachen mag man im Beispiel der französischen Julirevolution und im Thronwechsel von 1835 suchen, als auf Franz I. dessen geisteschwacher Sohn Ferdinand oder, richtiger gesagt, das lendenlahme Greisenkleeblatt Metternich, Erzherzog Ludwig und Graf Kolowrat folgte. Aber das stumpfe Beharrungsvermögen der drei Machthaber wirkte nur deshalb so zerlegend, weil es die nationalen und sozialen Kräfte nicht in das rechte Bett leiten wollte und konnte, als diese durch Maschine, Dampfschiff und Eisenbahn, preußischen Zollverein und wissenschaftlichen Fortschritt in Fluß kamen. Statt der bisherigen Leichenstarre schütterte und schwankte es nun allwärts: der junge Kapitalismus drängte ungestüm zur politischen Macht und zur wirtschaftlichen Einigung Deutschlands, um alle Möglichkeiten der Entwicklung auszuschöpfen; Handwerk und Industrie sahen sich durch die Fabriken in ihren Betriebsformen enturzelt und murrten gegen die alten Gewalten, die ihnen, den Versinkenden, nicht beisprangen; und zu welchem Ziele Arbeiter und Bauern, niedergedrückt von Rechtlosigkeit und Fronddienst, sich würden treiben lassen, war erst recht abzusehen, doch führten die Hungerkrawalle (1846) von Prag, Pilsen und Wien eine drohend laute Sprache.

So unlöslich auch der Hin- und Widerstreit von Interessen schien, weil Österreich gar zu verschiedenartige Kulturelemente zur Einheit koppelte, so riefen doch alle Stämme und Stände eines Tones nach politischer Freiheit, wirtschaftlicher Neugestaltung und am lautesten, weil hier das Heil gegen alle Nöte zu blühen schien, nach völkischer Selbständigkeit. Endlich brach, angefaßt von der Pariser Februarrevolution, zuerst in Preßburg, dann in

Prag und am 13. März 1848 in Wien der Sturm los. Auch ihn hat Anzengruber noch nicht bewußt miterlebt, sondern nur mit kindlichem Spiel begleitet, aber sein Schicksal hat sich damals nichtsdestoweniger zu gestalten begonnen, ist es doch durch die Kämpfe und Krämpfe Neu-Österreichs entscheidend mitbestimmt worden.

Die Märzrevolution hätte, wenn alle Kräfte planvoll zusammengefaßt worden wären, den alten abgebrauchten Staat für immer weggesetzt, denn die Völker eilten, ihre einstigen geschichtlichen Staaten wieder aufzurichten: am 8. April erlangten die Tschechen einen für sie günstigen Majestätsbrief, drei Tage später wurde den Ungarn eine Verfassung bestätigt, die sie beinahe unabhängig machte, in Italien kämpfte Karl Albert von Sardinien für die Einigung aller Stammesgenossen, und die lag dank dem Frankfurter Vorparlament auch den Deutschen Österreichs lockend vor Augen. Aber das Verhängnis der jungen Freiheit wollte es, daß jede Gesellschaftsrichtung, sobald sie nur den ersten Hunger an allerlei Zugeständnissen gesättigt hatte, sich behäbig zur Ruhe setzte und den rückschreitenden Mächten Raum zur Ausbreitung gab. Als erste verließen, durch die rasch erworbene politische Freiheit befriedigt und durch die wirtschaftlichen Forderungen des „vierten Standes“ erschreckt, die liberalisierenden Standesherrn und die wohlhabenden Bürger den Boden der Revolution. Sie für eine konstituierende Versammlung, für das Einkammersystem und das Wahlrecht der Arbeiter und Dienstleute zu erwärmen, überließen sie dem Proletariat selbst und den idealistischen Studenten, die denn auch durch die Aufstände vom 15. und 26. Mai ihre Forderungen durchsetzten, aber die Unterstützung aller „Gemäßigten“ verloren. Die im Ministerium Doblhoff (seit 8. Juli) zur Regierungspartei aufgestiegenen Liberalen begnügten sich mit dem parlamentarischen Kampfe um die politischen Rechte, den sie in Wien, im mährischen Landstädtchen Kremsier und in der Frankfurter Paulskirche mannhaft genug ausfochten,

aber das Mitreisende, Fortstürmende war ihnen abhanden gekommen. Bald nach ihnen sprangen die Bauern ab; nachdem sie der Reichstag von den Fronen und der Gerichtsbarkeit der Gutsherren befreit hatte, konnte ihnen die Revolution nichts mehr bieten.

Von wichtigen Klassen der Bevölkerung im Stiche gelassen, war die Erhebung in ihrer Widerstandskraft desto mehr gebrochen, als ihre Gegner die nationalen und wirtschaftlichen Gegensätze geschickt ausnützten, um Wohlhabende gegen Besitzlose, um die „geschichtslosen“ gegen die „geschichtlichen“ Völker auszuspielen und so alle um das Erreichte zu pressen: der klerikale Graf Leo Thun und der erbarmungslos-harte Führer der Militärpartei Fürst Windischgrätz nährten die Eifersucht der Tschechen gegen die Deutschen, die ruthenischen Bauern wurden gegen die Polen aufgehetzt und der in Innsbruck weilende Hof liebäugelte mit dem Banus von Kroatien, Jellacic, als dieser gegen die aufständischen Magyaren unter Kossuth rüstete. Wohl erkannten die Wiener Demokraten in der Sache Ungarns auch die ihre, stürmten, als deutsche Truppen den Kroaten zur Hilfe geschickt werden sollten, am 6. Oktober das Zeughaus und brachten Wien ganz in ihre Gewalt. Aber innerlich uneins wie sie war, wurde die Stadt noch am 31. desselben Monats von Windischgrätz erobert. Damit war, mochten auch die Kämpfe in Ungarn und Italien noch weiter gehen, die Revolution entscheidend geschlagen: das Heer, das sich dank seiner Zusammensetzung und Erziehung gegen alle volkstümliche Bewegungen gleichgültig verhielt, der mit dem Bestand des alten Reiches die eigenen Vorrechte verteidigende Hochadel und des Hofes langbewährtes „divide et impera“ triumphierten über die auseinanderstrebenden und ungeklärten Wünsche der Völker und Klassen, die Organisation des Seienden über die Zersahrenheit des Werden. Eine Weile (solange man nämlich der Sympathie des übrigen Deutschlands bedurfte) ließ man noch die Liberalen in Kremsier und Frankfurt schöne Worte machen

und über platonischen Verfassungs- und Menschenrechtsentwürfen¹⁾ beraten. Dann jagte man, durch Waffenerfolge in Ungarn und Italien ermutigt, die Kremfierer Versammlung auseinander (7. März 1849) und berief die österreichischen Abgeordneten aus Frankfurt zurück: hatten doch einige von ihnen am 28. März den Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. zum deutschen Kaiser zu wählen sich erkühnt.

Im Zeichen des Rückschrittes also bestieg der achtzehnjährige Franz Joseph am 2. Dezember 1848 den Thron, dem Rückschritt mußte er, da die Entbindung der Volksträfte den Bestand des Habsburgerreiches bedroht hatte, auf geraden oder krummen Wegen sein lebelang treu bleiben. Freilich mußte er dabei mehr Geschicklichkeit und Menschenkenntnis aufwenden als seine simplen Vorgänger Franz und Ferdinand, weil sich die Österreicher nicht so leicht wie einst von den Zeitideen abschneiden und weil sich einige Ergebnisse des Jahres 1848, besonders der Aufstieg des Bürger- und Bauernstandes, nicht mehr rückgängig machen ließen.

Den Bedürfnissen dieser beiden Stände suchten, schon um die gefährliche nationale Sehnsucht einzuschläfern, die ziemlich liberale Zwangsverfassung des Grafen Stadion vom 4. März 1849 und einige wirklich großzügige Verwaltungs-, Justiz-, Schul- und Wirtschaftsreformen Rechnung zu tragen. Zugleich galt es, mit diesen Maßnahmen eines großbürgerlich-kapitalistischen Absolutismus den Schein der Freiheitlichkeit zu wahren, um die deutschen Staaten von Preußen wegzuführen und für Österreich einzufangen, bis Friedrich Wilhelm IV. für den Fußfall von Olmütz reif und mit der Wiederherstellung der vor-märzlichen Bundesverfassung einverstanden war. Doch das wahre Antlitz der neuen Regierung zeigte sich im Belagerungszustand, der auf zwei Dritteln des Reiches lastete, in den wachsenden Heeresausgaben und in den innigen Beziehungen zu Rußland, das zur Knebelung der Ungarn sofort freudig die Hand bot.

Der Geist des Zaren thronte, finster und furchterregend, über dem Lande. Wie ein Sinnbild dieser Herrschaft und als demütiger Protest gegen freiheitsverdächtige Kalabreser und lange Haare saßen die „Angströhren“ der hohen Zylinder über den glattrasierten Gesichtern. Schweigen verschloß jedem die Lippen, weil der nächste Freund ein „Naderer“, ein Spürhund der Polizei, sein konnte und weil Bluturteile schreckten. Militär, Hochadel und Geistlichkeit gaben in allem und jedem den Ausschlag, sie hatten, ob sie sich nun Fürst Windischgrätz oder Erzherzogin Sophie, Generaladjutant Grüne oder Kardinal Rauscher nennen mochten — denn die Kamarilla besaß viele Köpfe — stets das wohl geneigte Ohr des jungen Kaisers; verbürgten sie doch, anders als der ewig begehrlche „Untertan“, den Bestand des Bisherigen²⁾.

Ihnen zuliebe mußte die bürgerfreundliche Verfassung Stadions fallen (31. Dezember 1851) und mit ihr ein Gutteil der übrigen Reformen; von ihnen gedrängt, unterwarf sich der wiedererstandene deutsch-zentralistische Absolutismus durch das Konkordat (18. August 1855) dem Willen des Papstes — und zwar viel gründlicher und bedingungsloser als jemals im Vormärz. Was noch Franz I. als Erbe des Kaisers Joseph eifersüchtig gehütet hatte, das Aufsichtsrecht des Staates über das äußere Kirchenregiment, wurde nun preisgegeben, Schule, Literatur und Ehegericht den selbstherrlichen, bloß von Rom abhängigen Bischöfen unterstellt —: denn nur die und nicht die niedrige, von Armut gequälte Pfarrgeistlichkeit strichen den Gewinn ein.

Das Konkordat und der ihm eng verbündete bürokratisch-harte Zentralismus des einst liberalen Gesinnungslumpen Alexander Bach haben das Jahrzehnt von 1850—60 eigentlich getragen und jenen Feuerbrand heißen Zornes aufgehäuft, der uns aus den kirchenpolitischen Kämpfen der sechziger Jahre und aus Anzengrubers Dichtungen so prachtvoll entgegenflammt. Man bedenke aber auch die Zumutung an die einzelnen und

an die Völker, sich nach dem köstlichen Freiheitsstraum wieder unter das Joch einer starr-gleichmacherischen, hochmütigen Beamtenschaft ducken zu sollen! Bedenke, was es in den Tagen David Friedrich Strauß' und Ludwig Feuerbachs, als das Traggebiß der Dogmenkirche krachend barst, was es damals heißen wollte, die Gewissen an Rom auszuliefern — an Rom, das die neuen Glaubenssätze von der unbefleckten Empfängnis Mariä und von der Unfehlbarkeit des Papstes in religiösen Dingen eifrig vorbereitete und in ihnen einen uneinnehmbaren Zwingbau der katholischen Menschheit.

Das Bündnis mit der Kirche trug dem Staat lediglich die Verdrossenheit seiner zukunfts- und steuerkräftigsten Bewohner ein, die Allmacht des ausnahmslos deutschgesinnten Beamtentums entfremdete ihm den herrschlustigen Adel und die Völker, welche die Deutschen fortab als Unterdrücker zu hassen begannen. Und ebensowenig bewährte sich die Hingabe ans Militär. Sie ließ den Kaiser während des Krimkrieges (1853—56) freilich hoffen, im Streit zwischen den europäischen Mächten das Zünglein an der Wage bilden und so die Donaufürstentümer Moldau und Walachei für sich gewinnen zu können; statt dessen aber verlor er den großen russischen Gönner und zog sich durch seine Unzuverlässigkeit die Abneigung Englands und Frankreichs zu. Was das zu bedeuten hatte, sollte Franz Joseph am Neujahrstage von 1859 schmerzlichst verspüren, als sich Napoleon III. nachdrücklich auf die Seite Viktor Emanuels von Sardinien und der italienischen Einheitsbewegung stellte und damit den Auftakt zu schweren Kämpfen auf der Apenninenhalbinsel gab. Mit bemerkenswertem diplomatischem Ungeschick eingeleitet und von einem unfähigen, doch leider sehr gut protegierten Feldherrn geführt, brachten sie den Österreichern die Niederlagen von Magenta und Solferino und den Verlust der Lombardei, aber auch eine halbwegs erfreuliche Wendung der inneren Politik: Der Sieg des nationalen Gedankens in Italien rief alle Völker zum Angriff gegen den

deutschen Zentralismus Bachs auf. Der Zusammenbruch des militärisch-bürokratischen Absolutismus verkündete dem Großbürgertum der Industrie, des Handels und der Intelligenz die Morgenröte des eigenen Tages. Und, was für Habsburg das Schlimmste war: vom Adel und den Bischöfen in seiner Geldnot schmählich im Stiche gelassen, brauchte es diese unbotmäßigen Völker und freisinnigen Reichen, um seine Wunden zu heilen, die Schulden zu zahlen und die wankende Vormachtstellung in Deutschland zu stützen. So setzte denn in einer notgedrungenen „Revolution von oben“ mit dem „erweiterten Reichsrate“ (1860) und ein Jahr darauf mit dem „Schmerlingstheater“³⁾ das Verfassungsleben in Österreich ein. Dießen auch die Interessen der Krone und der herrschenden Oberschicht nicht mehr als eine alle Probleme verfälschende Scheinkonstitution zu, so wurde doch die Geschichte des Reiches von da ab fast ausschließlich zur Geschichte seiner Gesellschaftsklassen und Nationen.

Zur Entwicklung dieser sozialen und völkischen Gruppen seit dem Jahre 1850 haben die Maßnahmen des so selbst seinen Untergang vorbereitenden Absolutismus ebensoviel beigetragen wie der allgemeine Zug der Zeit, was man am deutlichsten beim Großbürgertum wahrnimmt. Diese neue Schicht der Bevölkerung konnte sich erst bilden, als Handel und Industrie durch die zentralistische Einheit des Staatsgebietes, die Freiheit des Bodenerwerbes und durch den starken Ausbau der Eisenbahnen und Straßen die Möglichkeit erhielten, über die früheren bescheidenen Grenzen hinauszuwachsen. Besonders die Flach- und Baumwollspinnerei, die Eisen- und Kohlenförderung gewannen an Umfang, und je größere Vermögen entstanden, je strammer die Banken das Kapital zusammenfaßten, desto mehr wuchs der Ausdehnungsdrang. Mit ihm bemächtigten sich, die Entwicklung fördernd, die modernen Zeitideen vom Freihandel und der Gewerbefreiheit der Geister; was vorwärts strebte, mündete in den Strom des Bürgertums ein. In seinem eigensten

Interesse fortschrittlich, aber beileibe nicht demokratisch, fühlte es, weil der Fall der Zwischenzollschranken die Gewinnaussichten steigerte, deutsch, ja großdeutsch und das mit so gutem Grunde, daß es auch die großbürgerlichen Elemente der anderen Nationen aufsaugte und sich anglisch. Sein deutsches Programm verband es mit der zentralistischen Beamtenschaft und mit dem gleichfalls in das Beamtentum einströmenden kleinen und mittleren Adel, seine fortschrittliche Gesinnung mit der Intelligenz und mit den noch um die volle gesellschaftliche Anerkennung kämpfenden Juden. Zur Macht strebend und durch ihre Kapitalskraft auch zur Macht berufen (1861), sah sich die deutsche Verfassungspartei, das politische Organ der neuen Gesellschaftsschicht, bald einem verhängnisvollen Zwiespalt gegenüber. Ihre eigene Geschichte machte sie zum Vorkämpfer geistiger Freiheit, ihr Besitzerstolz wies sie auf den Pfad des Beharrens und, was schlimmer war, auf die Behauptung von bloß angemessenen Rechten. Gewalttätig gegen die anderen Nationen, veranlaßte sie deren Bündnis mit Hochadel und Geistlichkeit, den Feinden des Kulturkampfes und allen bürgerlichen Emporkommens; den sozial Schwächeren gegenüber verständnislos, ja gehässig, entfremdete sie die unteren Stände durch zügellose Verfolgungswut; und als Regierungspartei in ihrer Stoßkraft gelähmt, schuf sie sich Gegner im eigenen Lager. Nur allzu oft konnten sich die Ministeriellen ob ihrer höfisch-rücksichtsvollen Halbschlächtigkeit der aufrechteren Gesinnungsgenossen unten im Hause, eines Mühlfeld, Rechbauer, Fischhof, kaum erwehren und 1873, in den Tagen des „großen Kraches“ der Schwindelaktien, mußten sie Max Mengers „Partei der reinen Hände“ von ihrer bemakelten Fahne abschwenken sehen. Und als nach 1870 ihre großdeutsche oder, besser gesagt, großhabsburgische Politik keine Erfüllung mehr verhieß, als sich gelegentlich der Besetzung Bosniens (1878) sogar ihr engster Anhang den Wünschen kaiserlichen Ehrgeizes widersetzte, schob Franz Joseph die Abgebrauchten, zu dynastischen Handlangern Entwürdigten

geringschätzig zur Seite. Was sich nach 1880 zur Partei zählte, war, von einigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, durch Klassen- und Gewinninteressen zusammengehalten; der große freiheitliche Gedanke, dem die Väter nach ihrer Art, wenn auch innerhalb bürgerlicher Beengtheit, angehangen hatten, fand nur noch schönrednerische Prediger, doch keinen Glauben.

Mehr noch als Handel und Industrie gewann der Bauernstand durch die Bismarcksche Verwaltung. Die kraftvoll und umsichtig (bis 1857) durchgeführte Grundentlastung machte ihn endlich zum freien Herrn des Bodens, den er ackerte, und auch die neue Gerichts- und Schulordnung kam ihm zugute. Durch kaiserliche Beamte also gefördert, fühlte der Bauer kaisertreu und trat in einen gewissen Gegensatz zum Grundadel, der die eben genannten Verbesserungen auf seine Kosten vorgenommen glaubte. Lange freilich konnte das nicht dauern, dafür war die Interessengemeinschaft doch zu groß. Wie der Adel das Großbürgertum haßte, weil es ihm, die neuen Beamten stellend, ins Gehege seiner Vorrechte eingedrungen war, weil es adelige Güter an sich zog und bald auch mit klingenden Namen prunkte, so sahen es auch die Bauern scheel an. Denn es untergrub durch die „Neuschule“ den Gehorsam des Gesindes, setzte (1868) das alte, die Unteilbarkeit der Höfe festlegende Erbrecht außer Kraft, steckte die Hypothekarzinsen und die großen Zwischengewinne ein, kaufte kleine und große Besitzungen auf und lockte die Landarbeiter in die besser zahlenden Fabriken. Des weiteren mußten die beiden landbebauenden Stände einander ebenso in der Sehnsucht nach einem engumschlossenen, vorteilhaften Ausnützung ihrer Erzeugnisse verheißenden Wirtschaftsgebiet begegnen wie in dem Bestreben, den vorhandenen Verhältnissen Dauer zu sichern: jener Wunsch machte die Nichtdeutschen der nationalen Werbetätigkeit geneigt, dieser hielt die Agrarier im Schoß der alles Bestehende so zärtlich hegenden Kirche fest.

Bereinsamt unter den Klassen, die das Februarpatent und die Dezembergesetze auf Grund der Steuerleistung oder des Großgrundbesitzes zur parlamentarischen Arbeit herangezogen, hatte das Großbürgertum auch unter den durch seine Schuld vorläufig von der politischen Macht ausgeschlossenen gewerbetreibenden Kleinbürgern und Arbeitern keine Freunde. Wie denn auch? Ganz zu schweigen von dem monatelang vorbereiteten Verrat, durch den sich die Besitzenden im Oktober 1848 von der einst als Sturmbock hochwillkommenen Masse lossagten, ließen sie das Kleingewerbe auch fernerhin in der Sehnsucht nach dem abgehausten Junftideal und in wehleidiger Untätigkeit verkommen, anstatt die nur dem Handwerk eigentümlichen Leistungen zu fördern. Auch die fünfziger Jahre sahen in Wien manche einst wohlhabende Familien, ganze Industriezweige (Seide!) und durch ihren Gewerbefleiß früher blühende Bezirke verarmen, viel typisches Elend, reich an tragischen Einzelgeschicken, schlich sich durch die Straßen. Wie damals das Wiener Volksstück zu sterben begann, weil seine verständnisinnigsten Zuschauer in der Versenkung verschwanden, so ließen jene Tage die Gestalten von Anzengrubers Sittenstücken zur Wirklichkeit erstehen. Diesem zermürbten Geschlecht konnte die Gewerbefreiheit, die 1859 verkündigt wurde, tatsächlich kaum etwas frommen, wohl aber steigerte sie seinen Haß gegen das Leihkapital und gegen die Fabriken, die aus ihr den größten Nutzen zogen. Von der kurzsichtigen Verfassungspartei links liegen gelassen, wandte sich der Kleinbürger, sobald er als „Zehn-“ (1871) und „Fünf-Guldenmann“⁴⁾ (1882) endlich das Wahlrecht erhielt, begeistert jenen besseren Seelenkennern zu, die ihm, ob sie sich nun „sozial-konservativ“ wie der Freiherr von Vogelsang oder „christlich-sozial“ wie Dr. Zueger nannten, mit dem „Befähigungsnachweis“ und der Befreiung von den Juden und Liberalen die sichere Rettung verhiessen. Mit dem Eintritt der breiten Masse des Mittelstandes in die Politik hörte die volksfremde Vornehmheit des Parlamentes auf,

ohne daß darum der gedrückte, nach rückwärts schauende Klein-
gewerbler der wahren Demokratie zum Siege verhalf. Durch
Schlagworte lenkbar und in eine enge Bezirksmeierei ver-
spinnen, leistete er als „Antisemit“ den Klerikalen, als Zunft-
verehrer den Feudalen und, soweit er Nichtdeutscher war, den
Nationalen Heeresfolge, nie und nirgends aber war er, un-
gleich dem auf nichts gestellten und darum wagemutigen Arbeiter,
für eine große Idee zu haben. So wurde er in seiner lärmenden,
jeder klaren Auseinandersetzung abholben Beharrlichkeit
der eigentliche Träger des österreichischen „Fortwurstelns“ und
der krankhaft-überhitzten Sumpfatmosphäre, im gewissen Sinne
der Retter der Krone, die sich bei einer reinlichen Scheidung
der völkischen und sozialen Bedürfnisse sehr leicht als über-
flüssig hätte erweisen können.

Noch schwerer als die Kleinbürger hatten es die ihnen ur-
sprünglich engverbundenen Arbeiter, sich durchzusetzen, weil
man, erschreckt durch den Pariser Juniaufstand (1848) und ein
Vierteljahrhundert später durch die „Kommune“ (1871), die
bürgerliche Ordnung durch ihren Aufstieg gefährdet sah. Als
der Sturm des tollen Jahres noch am verheißungsvollsten wehte,
hielt man sie des Wahlrechtes und der Aufnahme in die National-
garde für unwert, und als die Windstille wieder lastend über
Österreich brütete, unterstellte ein neues Strafgesetz Arbeiter
und Dienstleute der Prügelstrafe. Ihrer Vereine seit dem
Dezember 1848 beraubt, entrechtet und unsäglich ausgebeutet,
verharrten sie in dumpfer Gedrücktheit, bis ihnen um 1860 ein
paar katholische Gesellenvereine⁵⁾ den ersten Ansaß einer Or-
ganisation, das Wachstum der Industrie einen starken und an-
dauernden Zufluß neuer Kräfte vom Land und aus dem ver-
armenden Kleingewerbe brachten. Da endlich kam auch der
österreichischen Arbeiterschaft, freilich viel später als den Schick-
salsgenossen im Westen, das Verständnis dafür, welche Macht
in der Masse liege; aber buntgemengt und unaufhörlich in
ihrer Zusammensetzung wechselnd, konnte sie sich noch nicht zu

einem klaren Programm durchringen und folgte bald Schulze-
Delitzsch, bald Lassalle als ihrem Apostel. Teilnahmsvoll, wenn
auch nur unsicher tastend, hat der junge Anzengruber, selbst
ein Enterbter, in „Glacéhandschuh und Schurzfell“ das Ge-
heimnis dieser erwachenden Massenseele zu belauschen versucht;
das satte Philistertum der Großbürger aber verharrte aus
Hochmut oder Angst in stummer Ablehnung, bis ein eindrucks-
voll-würdiger Aufzug vor dem Parlament (13. Dezember 1869)
den Arbeitern das Koalitionsrecht erzwang. Die nächsten
zwanzig Jahre brachten in Österreich dasselbe wie überall, wo
der junge Riese der Sozialdemokratie seine Glieder zu recken
begannt: Geringschätzung, Hohn und Haß bei den Bedrohten
und deren grausam-törichte Abwehrmittel, also Bluturteile, Aus-
nahmszustand, Anarchisten- und Sozialistengesetz; herzlichen An-
teil einiger Auserwählten, unter denen man neben dem Fürsten
Camillo Starhemberg, neben Rechbauer, Schönerer, Perners-
torfer, Gregor und Kronawetter auch Anzengruber nennen darf;
wortberauschten Überschwang, terroristische Irrlehren, Zwist,
Verrat und drohenden Verfall⁶⁾ im eigenen Lager, aber alle
Widerstände überwindend, siegreich und versöhnend die Macht
der Idee. Ein Aufstieg, den zu sehen gerade in Österreich
wohlthun mußte, weil hier dank der Schaukelfunst der Krone
enggestirnte Ziele für gewöhnlich die Politik zum Jahrmarkt
der Eitelkeiten herabzogen.

Dieses Niederdrückende und Wirre der österreichischen Politik
war zu gleichen Teilen ein Ergebnis der sozialen und der
völkischen Kämpfe. Eingezwängt in die verhassten Schran-
ken der Monarchie, haben sich Eifersucht und Machtgier der
Nationen ineinander verkrallt und in ihrer blinden Wut
merkten die Völker gar nicht, daß erst ihre Leidenschaft wie
die der Klassen der Krone das Netz zum Seelenfang bot, daß
die Feudalherren allerorts die nationalen und kirchlichen Kräfte
zur Siedeglut brachten, um an dem Feuer ihr eigenes Süpp-
lein zu kochen.

Am ärgsten haben jedenfalls die Deutschen geirrt, als sie ihr Schicksal an jenes des Herrscherhauses banden. Unehrlich und schief hat die amtliche Politik, die heilige Völkerschnur mißbrauchend, ein Programm großdeutsch genannt, das von der Wurzel bis in seine letzten Verzweigungen großhabsburgisch war. Denn was der herrische Fürst Schwarzenberg (1848—52) mit Gewalt und List, was der tüchtige Bruck (1848—60) mit wertvollen wirtschaftlichen Neuschöpfungen anstrebte, war nicht die Vereinigung aller Deutschen, wie sie der Frankfurter Verfassungsentwurf vorsah, es war vielmehr die Belastung Deutschlands mit dem slawisch-ungarisch-italienischen Besitz der Habsburger. Noch volksfremder dachten die klerikalen Höflinge, wenn sie sich an der Hoffnung berauschten, in Preußen die Vormacht des Protestantismus zu vernichten und durch einen Waffenerfolg die Herrschaft des Säbels wieder aufzurichten. Wenn trotzdem die Deutschen Österreichs ein halbes Menschenalter hindurch, von 1848 bis zum Zusammenbruch bei Königgrätz, den Bemühungen Franz Josefs und seiner Berater, den sterbensreifen, von Groll und Neid zerfressenen deutschen Bund aufrecht zu erhalten, hoffnungsbangen Herzens zusahen, so taten es die einen, Männer vom Schlage Grillparzers, aus der bitteren Angst heraus, vom Heimatland ihrer Seele abgeschnitten zu werden, andere aus kühl-geschäftlichen und die Dritten wieder in der politischen Erwägung, daß die Führerrolle der Deutschen in einem auf sich selbst gestellten Österreich ausgespielt sei. Dieser letzte Gedanke war auch der Grund, warum sich in dem entscheidenden Jahrzehnt zwischen 1860 und 1870 der Hof und die Deutschen, vertreten durch ihre großbürgerliche Oberschicht, zu gemeinsamer Arbeit vereinten; aber von der Selbstsucht zusammengeführt, sind sie niemals opferwillige oder auch nur verlässliche Bundesgenossen gewesen. Die Deutschen haben wohl dreimal — unter Schmerling (1861—65), im „Bürger“ (1867—70) und im „Doktorenministerium“ (1871—78) — die Gewalt in Händen gehabt, und Schmerling

durfte dank dem „Februarpatent“ stramm zentralistisch, seine Nachfolger wenigstens in den außerungarischen Ländern einheitlich deutsch regieren. Aber nichtsdestoweniger ist Franz Joseph, sobald ihm Kriegsgelüste die Verständigung mit seinen übrigen Völkern nahelegten, regelmäßig leichten Sinnes zum Föderalismus abgeschwenkt, während sich umgekehrt die Verfassungspartei nie recht dazu aufraffen konnte, die militärischen Forderungen des Herrschers glatt zu bewilligen. Das Bündnis war eben gar zu unnatürlich: Auf der einen Seite sollte der im tiefsten Herzen klerikale Kaiser nur um der Staatsfinanzen willen Gesetzen zustimmen, welche den Einfluß der Kirche lahmzulegen drohten, sollte, feudal bis ins Mark hinein, Bürgerliche schalten lassen. Und auf der anderen Seite heischte man von den Deutschen zweimal — vor dem Zusammenstoß mit Preußen und als der verhaßte siegreiche Gegner von Napoleon bedrängt wurde —, zum Bruderkriege zu rüsten, mutete ihnen zu, die Angliederung Bosniens (1878) gutzuheißen, trotzdem dieser Zuwachs slawischen Landes ihre eigene Stellung gefährden mußte. Wenn auch die Minister, um dem Trugbild der deutschen Führerstellung nachzujagen, hier ermunterten, dort beschwichtigten und vor lauter Vermittlungsversuchen schließlich sich selbst verloren —: der deutsche Gedanke mußte andere Wege gehen. Der feierte Schillers 100. Geburtstag und das große Wiener Schützenfest (1868), zwei Jubeltage der Freiheit und Einheit, socht fiebernd, wie Kürnberger, Moltkes Siege und Bismarcks Taten mit und setzte seine beste Kraft, weil sich dieser Feind am bedrohlichsten aufreckte, an den Kampf gegen Rom.

Hier arbeitete nämlich Papst Pius IX. in innigem Bund mit den Jesuiten zäh und unbeirrbar an der Ausrottung des modernen Geistes in der Kirche. Zunächst hatte das Dogma von der unbefleckten Empfängnis (1854) zu erproben, welche Vergewaltigung das katholische Denken aushalte, zehn Jahre später sollte durch „Enzyklika“ und „Syllabus“ die Glaubens- und Gewissensfreiheit erwürgt werden, und den Schlußstein ins

Gebäude des päpstlichen Absolutismus fügte der Beschluß des Konzils, der dem „Bischof von Rom“ in Glaubenssachen die Unfehlbarkeit zusprach (18. Juli 1870). Die vernünftigen Katholiken Deutschlands erschrafen bis ins innerste Herz vor der Maßlosigkeit der kirchlichen Wünsche, und ihr berühmter Führer Ignaz von Döllinger brach, so die Bewegung des Ultrakatholizismus entsachend, erbittert mit dem selbstherrlichen Papste. Nicht nur in den wahrhaft Frommen, auch in manchen Nüchternen und Gleichgültigen und in allen, welche hier den Frühlingswind der Freiheit zu spüren glaubten, entbrannte der Kampfsgeist, und so gelang es damals in Österreich, Schule und Ehegericht den Händen der Kirche zu entwenden (1868), das Konkordat zu zerbrechen (31. Juli 1870) und im Mai 1874 die äußeren Rechtsverhältnisse der Katholiken und der anderen Glaubensbekenntnisse nach weltlichen Bedürfnissen zu regeln. Dieser Sieg war die ansehnlichste Kraftprobe, welche die Liberalen gegen die streibbaren Bischöfe und Priester ablegten¹⁾, doch hat er auch den Freiheitsdrang der Verfassungspartei so völlig befriedigt, daß sie fürderhin für eine großzügige, den Bedürfnissen des ganzen Volkes dienende Politik nicht mehr zu haben war. Und doch hätte der Vorschlag der Demokraten, durch ein erweitertes Wahlrecht die Menge zur politischen Arbeit heranzuziehen, rechtzeitig befolgt, den Gegnern ihre willigste Gefolgschaft rauben, hätte der Versuch der „Autonomisten“ Fischhof und Kaiserfeld, sich mit den übrigen Nationen zu verständigen, den Bund zwischen Slawen und Klerikalen sprengen und die Feudalen vereinsamen können. So wie sich hier das Klasseninteresse der Führer dem Besseren entgegenstimmte, so ließ ihr Bund mit Habsburg die begeisternde Idee Schöneres und fein „Linzer Programm“ (1880), dieses Glaubensbekenntnis zur großen deutschen Einheit über die schwarzgelben Grenzpfähle hinaus, ohne den rechten Widerhall. Die Fackel aber zahlte das ganze deutsche Volk, das sich, seit dem Abschluß des Dreibundes von Preußen nicht mehr beschützt, unter der Regierung Taaffes

(1879—93) der Einkreisung durch den „Eisernen Ring“ (Feudale, Klerikale, Altttschehen und Polen) zu erweitern hatte. Ganz zu schweigen von dem wirren Gestrüpp kleinlichen Streites, das ihm den Ausblick ins Weite benahm und es für Jahrzehnte hinaus zur wirkenden Tat unfähig machte.

Die Verzerrungen, welche der Zwang, in Oesterreich leben zu müssen, den Nationen auferlegte, sind den Italienern verhältnismäßig am meisten erspart geblieben, weil auch Venetien schon 1866 den Weg ins Freie fand; bei weitem weniger natürlich den Tschechen und Magyaren. Aber im Gegensatz zu den Deutschen ist es ihnen niemals beigefallen, ihre Sache und die Dynastie einander gleichzustellen. In Ungarn führten vielmehr die Standesherrn selbst der völkischen Not zuliebe die Bauernbefreiung durch, und dieses Opfer hat die ganze Nation einiger hinter den großen Rebellen Ludwig Kossuth gestellt, als das je tönende Worte zu tun vermocht hätten. Die Einigkeit gegen den gemeinsamen Feind blieb auch nach der Niederlage der Revolution bei Vilagos (13. August 1849) aufrecht und bewährte sich ebenso in den Tagen der „Bachhusaren“ wie im Kampfe gegen das Februarpatent. Ob konservativ wie Moriz Esterhazy oder liberal wie der „weise“ Franz Deak, ob Edelmann, Bürger oder Bauer —: soviel stand für alle fest, daß man der Krone und den „Ansprüchen der Monarchie“ nur das unumgänglich Nötigste zugestehen dürfe. Endlich mußte sich Franz Joseph, nachdem er schon Schmerling ihnen zur Freude (1865) hatte fallen lassen, im 1867er Ausgleich⁸⁾ dem zähen Willen der Ungarn fügen. Die beiden Staatsnationen der Deutschen und Magyaren verglichen sich hier auf Kosten der ungeschichtlichen Völker, die Herrschenden zum Nachteil der unterdrückten Klassen. Für Habsburg aber hat der Dualismus die Schaukel vollkommen gemacht, in welcher es fünfzig Jahre lang seine Herrscherkunst spielen ließ: erzeugte er doch (besonders schmerzlich 1877) die ewigen Krämpfe des von zehn zu zehn Jahren notwendigen Ausgleichs, und nur ein gewichtiges Wort

der so in ihrem hellsten Glanz erstrahlenden Krone vermochte jedesmal die Zuckungen zu lindern. Wohl zum Dank dafür die erkorenen Lieblinge des Kaisers, durften die Magyaren fortan die auswärtige Politik des ganzen Reiches in ihren Dienst stellen. Wie sich also die ungarische Junkerkaste seit 1867 im eigenen Lande den Druck auf die sozial Schwächeren und auf die entrechteten „Nationen“ zum unverbrüchlichen Gesetz machte, so ließ sie, vertreten durch den Minister des Äußeren, Julius Andrássy (1871—79), auch den Balkan nicht zur Ruhe kommen. Hätte doch ein Erfolg der Rumänen, um nur diese zu nennen, deren Stammesgenossen in Ungarn unbotmäßig machen, die ungehemmte Entfaltung aller slawischen Fürstentümer den Großgrundbesitz in der Donauebene entwerten können. Darum stand Andrássy so lange der Türkei bei, und eben deshalb durfte sich Habsburg des bosnischen Länderzuwachses freuen, der vor Serbien einen Wall aufrichtete. Wenn die Namen Karl von Rumänien, Alexander Battenberg und Ferdinand von Koberg, Abdul Hamid und Milan Obrenowich Österreich jahrzehntelang beunruhigt und mit Groll gegen die Junker jenseits der Leitha erfüllt haben, so kommt uns das heute ob der oft geringfügigen Ursachen vielleicht seltsam vor; aber wir dürfen nicht vergessen, daß Wirren, Ränke und ein nimmermüder Strom von Blut den Weg dieser unseligen dynastisch-agrarischen Staatskunst bezeichnen und daß am Ende all des traurigen Geschehens der Weltkrieg steht.

Die Tschechen haben, seitdem die kapitalistische Entwicklung ein Bürgertum bei ihnen hervorrief, ihren Widerspruch gegen Österreich in zwei Formen gekleidet: in den planslawistischen Traum und in die Forderung nach dem „böhmischen Staatsrecht“, was soviel heißen sollte wie die feierliche Anerkennung von Böhmen, Mähren und Schlesien als staatsrechtlich-geschichtliche Einheit. Jenem zuliebe weihten sie dem Zarenreich eine schwärmerische Verehrung, und um diese durchzusetzen, verbanden sich Grundherren und Geistlichkeit mit den von Palacky und Rieger

geführten Städtern. Weil es die Einheit der Nation galt, gebärdete sich mancher im Herzen gut freiheitliche Mann feudal-klerikal, und weil es die Heiligkeit des staatsrechtlichen Ideals verlangte, einer Körperschaft fern zu bleiben, die ihm die Anerkennung versagte, mieden die Altschechen sechzehn Jahre lang (1863—79) das „Schmerlingtheater“. So weltfremd und überspannt diese Kampfesweise mit ihren „Deklarationen“, „Verwahrungen“, „Fundamentalartikeln“ und dergleichen auch anmuten mag —: daß Österreich seit dem Sturmjahr den Fluch des „Überganges“ nicht abschütteln konnte, war vor allem ihr Werk, ihre Frucht der Zickzackweg von einer Verfassung zur anderen, der denn auch zweimal (gelegentlich des „Oktobers“ 1860 und des „Nationalitätengesetzes“ von Hohenwart-Schäffle 1871) dicht am „böhmischen Staatsrecht“ vorbeiführte. Mit einem Volk, das so entscheidend ins Leben aller eingreifen konnte, tat Verständigung not, aber das Verhängnis der Deutschen wollte es, daß sich ihre Führer auch dem demokratischen und freiheitlichen Wirken der Jungen unter den Tschechen, eines Eduard und Julius Gregr etwa, hochmütig versagten. So blieben die Deutsch-Bürgerlichen einsam, als die Tschechen, vom Grafen Taaffe gewonnen, endlich ins Parlament einzogen und sich der „eiserne Ring“ des Grafen Hohenwart atembengend um sie zusammenschloß, und hilflos mußten sie zuschauen, wie das Mauerwerk ihres arg verbauten Reichstempels überrasch abbröckelte: In die Einheitlichkeit der Staatsprache schlug eine Sprachenverordnung des neuen Ministerpräsidenten Bresche, der Heeresstand wurde erhöht, Gewerbefreiheit und Freihandel verabschiedet, der Unterrichtszwang gelockert und das Schultor den Geistlichen angelweit geöffnet.

„Kastengeschick!“ werden die meisten achselzuckend sagen, „wohlverdientes Kastengeschick!“ Ganz recht — wenn die vier Jahrzehnte „Österreich“ von 1850—90 tatsächlich nichts anderes enthielten als den aberwitzig-aussichtslosen Versuch des deutschen Großbürgertums, sich ungeachtet der Abneigung des Hofes, und

dem Widerstand der übrigen Klassen und Nationen zutroß im Besitz zu behaupten. Aber leider standen zu diesem satten, kurzfristigen Bourgeois (wiewohl nur notgedrungen, und weil die anderen erst recht ihrem Ideal widersprachen) auch der innerlich Freie, der Entwicklungshungrige, der um das Schicksal seines Volkes ehrlich Besorgte, der Demokrat, soweit er nicht Arbeiter war — und deren aller Hoffen ging mit in Scherben, Säbel und Rutte, Grafenhut und Fürstenkrone theilten sich lächelnd in die Beute.

Zweites Kapitel

Herkunft. Die Eltern

Über Österreichs große Dichter schreiben heißt, Österreichs breite Masse und die Träger der Staatsmacht, seine Beamten und Politiker anklagen. Grillparzer hat sich an ihnen müde gerungen, Anzengruber sich vor ihrem Unverstand von der Bühne fort zur Erzählung geflüchtet. Vormärz dort, Konfordat und Taaffesche Herrschaft hier — die Formen wechselten, aber Lebenslust fehlte den wahrhaft Schaffenden so früher wie später. Zwei Akte einer Tragödie, darum klingen die Klagen der vom österreichischen Schicksal Betroffenen auch so markerschütternd gleich: „... Ich sehe,“ schrieb Grillparzer am 5. August 1830, „daß mein besserer Teil unter dem Andrang ihrer Geistesverräterei zugrunde geht. Ich hätte dieses Land, halb ein Kapua und halb eine Fronsfeite der Seelen, zeitig verlassen müssen, wenn ich ein Dichter hätte bleiben wollen. Nun ist's zu spät, mein Inneres ist zerbrochen.“ Und ein halbes Jahrhundert später, am 27. Juli 1879, stöhnte Anzengruber: „Was tu ich? Da ich weiß, daß ich die Feder nicht einmal sträuben darf, ohne von ‚Staatswegen‘ mit Titel und Stüd verboten zu werden, bleibt mir nichts über, als Harmloses und Harmlofestes zu schreiben. Psui über diese Verhältnisse! ... Es herrscht kein Verständnis für die höchsten und besten Interessen der Menschheit. Wir wollen, nachdem wir zwei Schritte vorgetan, wieder drei zurücktum, aber sachte, fein sachte, und da stehen, wo unsere Großeltern standen.“ Was an Österreich zufällig war, sein politisches Geschehen, hat — wir hören es von Anzengruber selbst — den Lebensweg des Dichters arg umbunkelt; was dem Lande dauernd

eignet, Blut und Schicksal des bayerischen Volkes, spendeten ihm dafür die Art des Schauens und die in langer Geschlechterreihe erarbeitete Form seiner Dichtung.

Die Familie Anzengruber saß ursprünglich wohl in der Nähe von Ried, da sich hier — in der Ortsgemeinde Pram — ein Gehöft „Anzengrub“ findet. Auf dem Obermarhof zu Weng an der Trattnach, also gleichfalls auf der Schwelle vom waldigen Hausruß zum reicher gesegneten Innviertel, wurde dem Landmann Jakob Anzengruber von seiner Gattin „Anna Maria geb. Anzengruberin“ am 21. März 1810 ein Sohn Johann Nepomuk geboren: der Vater des Dichters. Alle Ortsangaben führen uns nach Oberösterreich, in das „Landel“ der „Kreuzköpfe“ und „Mosthädel“, zu Leuten voll derber Sinnen- und Kauflust. Gleich den Rittern und Bürgern unfähig, das starre Haupt zu beugen, setzten sich diese Bauern voralters, so wie sie in ausgelassener Becherfreude den Fastenzwang mißachteten, auch in ernstesten Dingen wider Ordnung und Recht. Auf ihren reichen Gehöften, die wie Burgen anmuteten, durften sie sich (Meier Helmbrecht vom benachbarten Weilhartsforst ist des Zeuge) vermessen, mit den Edelingen in Taten und Sünden des Schwertes zu wetteifern, und nur mit Anirschen fügten sie sich der wachsenden und bald unerträglichen Macht der Feudalherren. Den gebeugten Trotz zu entladen, warf sich, was freiheitsdürstend und ichgewaltig in ihnen loberte, auf die Dinge des Glaubens: die Wunder der Mystik glühten manchem zauberisch auf, manch anderer lauschte den Lehren der Waldenser und endlich riß die Botschaft Luthers die Herzen aller im Sturme mit. Fortab standen die Bauern starr und unverbrüchlich zum „reinen Gotteswort“, und ein Jahrhundert lang bezeichneten die Gräber kühner Blutzeugen, Aufruhr um Aufruhr den grausen Weg der Gegenreformation. Als nach der Schlacht am Weißen Berge der Bayernherzog Maximilian und Kaiser Ferdinand II. immer eifervoller „bekehrten“ und allen Lutheranern Übertritt, Ausweisung¹⁾ und

Verarmung drohten, stellte ihnen der „Rebellenwinkel des Haus-
ruck“ (Mai 1626) die tolln Hausen Stephan Fadingers ent-
gegen. Warum sollte der Fahnenspruch der Verzweifelten, Tod-
geweihten

Von Bayerns Joch und Tyrannen
Und seiner großen Schinderei
Mach' uns, o lieber Herrgott, frei!
Weil's gilt die Seel' und auch das Gut,
So soll's auch gelten Leib und Blut.
O Herr, verleihs uns Heldenmut!
Es muß sein!

nicht auch über einem aus dem nahen Anzengrub geweht
haben? Warum ein Vorfahr des Dichters nicht unter jenen
unseligen Achtunddreißig gewesen sein, die über Befehl des
„Bluthundes“ Adam Herberstorf unter der großen Linde des
Hausamerfeldes um ihr Leben würfeln mußten? Solchen
Schicksals Angehörigen, ob selbsterlebt, ob nur vom Hörensagen
überkommen, vergift sich nicht; erst recht nicht bei einem Men-
schenschlage, der, gleich dem oberösterreichischen, heimlich, aber
zäh bis zur Schwelle des verfloffenen Jahrhunderts am Evan-
gelienworte festhielt.

Auch im Blute Ludwig Anzengrubers raunten die dunkleren
Erinnerungen der Ahnen, Bauernstolz und Bauernsturz, bran-
deten die Wellen der Mystik, von Pfaffenhaß und Aufruhr noch
einmal gischtend auf und die Wunden, die Grundherrendünkel,
Gegenreformation und Hunger den Vorvordern geschlagen,
brannten heiß an seiner Seele²⁾. Als ein allgemeineres baju-
varisches Erbe dürfen wir das Erdnahe und Händeharte in
ihm betrachten, die unwirische Rauheit gegen Fremde und die
frohe Zecherlust in lieber Runde. Handlungsfroh gleich allen
seinen Landsleuten, griff er wie von selbst zu den eigensten
Kunstformen des Stammes, dem volkstümlichen Drama und
dem Schwanke, denen gerade in der engeren Heimat die La-
teinschulen von Linz und Steyr die Quellen des lutherischen
Humanismus, die Klöster von Kremsmünster und Lambach die

Ströme des katholischen Barocks reichlichst zugeführt hatten. Aber daß er dies alte Erbgut bis zum Rande mit dichterischem Leben füllen durfte, das war die köstliche Wiegengabe seines Vaters.

Eine seltsame Silhouette, steht dieser Johann Nepomuk Anzengruber in der Geschichte unseres Schrifttums: scharf umrissen in den bezeichnenden Linien seines Wesens, fremd und unbestimmt in der breiten Fläche seines äußeren Daseins. Aus seinem bürgerlichen Leben kennen wir eigentlich, wenn wir von Geburt und Tod absehen, nur die folgenden fünf Tatsachen: Mindestens bis zum Juli 1832 und wohl in der Absicht, Priester zu werden, besuchte er, wie wir aus zwei gutgemeinten Gelegenheitsgedichten schließen dürfen, das Lyzeum zu Salzburg, doch „sprang er“, um mit Adam Müller-Guttenbrunn zu sprechen, „aus der Rutte“ und wurde „Ingrossist bei der k. k. Gefällen- und Domänen-Hofbuchhaltung“ in Wien. Hier heiratete er am 13. Februar 1838 die um fünf Jahre ältere Maria, „des Herrn Kaspar Herwig, Apotheker Subjekts und dessen Gattin Barbara geb. Widtmann eheliche Tochter“, zeugte zwei Kinder, die bald verstorbene († 10. November 1838) Emi und Ludwig, und besuchte anderthalb Jahre vor seinem Tode die Eltern in der Heimat. Noch dürftigere Auskunft als die bisher herangezogenen paar amtlichen Schriftstücke³⁾ geben die kargen Erinnerungen an sein persönliches Gehaben. Johann Anzengruber starb seinem Sohne so früh, daß dieser sich nur eines „freundlichen Mannes“ entsann, der ihm ein „Kirschenstangel reichte“, ihm „von einem Heiligenstrizgel abschnitt und mit Honig bestrich“ oder ihn ein andermal auf den Arm nahm, küßte und anredete: „B’hüt’ dich Gott, sei brav, mein Buberl! Dann gab er mich aus dem Arm. Mein Vater.“⁴⁾ Ein Freund und Amtsgenosse wieder, Franz Kessel, mußte zu berichten, er sei ein „kleines, zierliches Männchen“ gewesen „mit dünner Stimme, von außergewöhnlich zuvorkommendem Wesen . . ., ein verkleideter Bauer“.

Blut und Leben kommt in die Gestalt erst, wo Johann Nepomuk selbst zur Feder griff, so in dem Schreiben, das er von jener Heimatsfahrt aus am 16. August 1843 der Gattin schickte. Er ist ein recht altmodisches Ding, dieser einzige auf uns gekommene Brief des Mannes, aber voll innerer Sonne. So zärtlich lieben, so von Herzlichkeit zu Weib und Kind überströmen, so anmutig scherzen konnte man, will's einen heute fast bedünken, doch nur im Vormärz, als vorsorgliche Behörden alle Kraft und Wärme der Menschen ins Innere zurückscheuchten. Man höre: „. . . Ich bitte Dich nur, recht sorgfältig über Dein und meines süßen Knaben Wohlsein zu wachen. Daß Ihr mir gesund, liebend und herzlich ergeben bleibt, daß Ihr mir den entfernten Vater, der alle Minute auf Euch denkt, daß Ihr ihn nicht vergesst; daß ich nicht etwa, wie weiland Ulysses, homerischen Angedenkens, das Herzensweib von Freiern (sage galanthommes) umlagert und meinen Herzensjungen dem Vater entfremdet sehe, wenn ich wiederkehre! Doch Scherz beiseit: meine Lieben, meiner Augen Sterne, Herzkammern meiner Brust, Atemzüge meiner Seele, Seraphschwüngen meiner Gedanken — bleibt mir wohl, bleibt liebend ergeben Eurem Vater Johann Anzengruber“⁴⁾. Ein Satz des Briefes freilich — „Ich bin . . . selbst während meiner ganzen Reise von Kopfweh befreit und hoffe es auch bei der Rückreise zu bleiben“ — kündigt das schon zum Sprunge geduckte Unheil an, denn allzubald, am 8. November 1844, erlag der Vier- unddreißigjährige dem Leiden, das hier seine dunklen Vorboten ausschickte, der Gehirnentzündung.

Trotz der idyllischen Töne dieses Familienbriefes dürfen wir uns Johann Anzengruber nicht vielleicht als weichen Schwärmer vorstellen. Der Mann, von dem Kessel ausdrücklich vermerkte, „daß der Grundzug seines Wesens ein häuerlicher geblieben sei“, hat eine derbe Faust geführt und sie als Dichter auch ausgiebig bewiesen, mag sich auch von dem rund halben Hundert von Gedichten, das uns in zwei Hefen und auf einigen

losen Blättern erhalten geblieben ist, ein erkledlicher Bruchteil in den sanften Gefilden der Anatreontik tummeln oder sich an den erhabenen Klängen Schillers berauschen⁵⁾. Diese Verse sind eben Stilübungen und dazu recht stümperhafte, weil sie jener Feinhörigkeit ermangeln, die sich allem rhythmischen Fluß ahnend erschließt und das Banale unwillkürlich abweist. Aber wo er einmal, unbekümmert um die hohen Vorbilder, sich selbst geben oder lebendig geschaute Menschen aus sich herausstellen konnte, da griff er kräftig zu, da versetzte der dürstige Beamte, ein Grillparzer im kleinen, dem tönernen Popanz des „Systems“ manch tüchtigen Hieb. Launig weiß er den „braven Priester“ zu zausen, der sein hohes Amt zu allerlei fragwürdigen Genüssen mißbraucht; in der „Meditation: Menschenleben—Ewigkeit—das Jenseits“ denkt er erschüttert die Nichtigkeit alles Erdbendaseins, in „Zeus“ die gottverlassene Einsamkeit des Menschen durch; zornig befiehlt er den Gewissenszwang und den geistverlassenen Gewaltdünkel der Machthaber, und mit ahnungsvoller Selbstironie den Gegensatz zwischen seinem Wesen und seinem kümmerlichen Beruf erfassend, schildert er den „Tod eines Buchhalteristen“:

Seht! da liegt er! Ach, er ist entwichen
Aus des Lebens Rechenstand,
Und der Rötel fiel aus seiner Hand,
Die fñr immer ausgestrichen.

Dieses Auge, immerdar
Im Register und Journale suchend,
Mängel findend und verbuchend,
Ist erblindet und ist starr . . .

Ach, des Lebens Hauptbuch ganz-nach offen,
Unvollendet der Rapport,
Rief der strenge Revident ihn fort,
Hat ihn der Vernichtungsftrich getroffen!

Das ist gewiß nicht „große“ Kunst, aber doch innerhalb ihrer bescheidenen Grenzen rührend-echte Romik, selbständiger im Ton

als alle „reine Lyrik“ Johann Anzengrubers, der, wie sein berühmterer Sohn und gleich den meisten Bajuwaren, die Lyrik wohl als Ausdrucksform für andere Zwecke zu benützen wußte, ihrem Eigenwesen aber fremd gegenüberstand. Anlage und Neigung zogen ihn vielmehr (das wohlgelungene Gedicht „Galilei“ kann das belegen) zur anschaulichen, handlungserfüllten Gestaltung der großen Triebkräfte und Notwendigkeiten des Lebens, und als mittelmäßiger Künstler übernahm er die Form, auf die ihn sein Bildungsangang verwies: das Jambendrama in der Art Schillers, hie und da ins Barocke und Volkstümlich-Wirkungsvolle umgebogen durch das heimische Klosterdrama Oberösterreichs und Salzburgs. Der Vers, die geschichtliche Einkleidung und wohl auch die Auffassung vom Tragischen selbst sind also nur zeitbedingtes Gewand; zur Quelle der väterlichen Art, dem bajuvarisch-österreichischen Volkstum, fand erst der durch keinerlei klassische Erziehung verbildete, von der Mutter mit einem tüchtigen Tropfen Wienertum gesalbte Erbe den geraden und darum wesenstgerechten Weg. Denn trotz der auffälligen äußerlichen Unterschiede hat Ludwig Anzengruber mit seiner wiederholten Versicherung so unrecht nicht, er danke sein Bestes dem Vater⁶⁾. Zielsicherheit und festes Zupacken, die Kunst, eine abgebrauchte Form mit neuem und allerpersönlichstem Leben zu füllen, Freude an starken Wirkungen und besonders die fruchtbare Erkenntnis, wie auch auf der Seele der einfachsten Leute die Tragik einer ganzen Epoche lasten könne —: hier und im Vollgehalt eines idealgefinnten Menschthums hat die Wunderhand der Natur im Erzeuger andeutend vorausgestaltet, was der Sohn erfüllen sollte.

Wenn wir bei Johann Anzengruber eine folgerichtige künstlerische Entwicklung voraussetzen dürfen, scheint das erste jener fünf Dramen, die er während seines kurzen Ehefrühlings, unermüdetlich feilend und umarbeitend, verfaßte, der schwache Zweiaakter „Sophonisbe“ gewesen zu sein, eine blasse Blüte des Epigonentums, gegen deren Wortreichtum jedes Streben

34131

nach Plastik und Handlung vergebens ankämpft. Das große Weltgeschehen des zweiten Punierkrieges wird hier nur herbeibemüht, um dem Diebeshandel zwischen der Barkidentochter Sophonisbe und dem unbeständigen Masinissa als Hintergrund zu dienen, doch kann das Seelenleben des Paares wegen der raschen und unbegründeten Übergänge höchstens Befremden erwecken.

Das Gewollt-Problematische verbindet den Helden des Trauerspiels mit Dionys von Syrakus, der Hauptgestalt des „dramatischen Gedichtes in vier Akten: Das Drakel“, auch er in seinem schier unaufhörlichen Wüten gewiß eine böß-romanhafte Figur. Aber ein Zeitgedanke ringt sich bereits, anders als in dem vorigen Werk, zur Anschauung durch: wie das Ungemach oft und oft an das Herz eines Aufrechten, Überstolzen pochen muß, um es zu erweichen und zur Einsicht zu stimmen. Was der überall Verrat witternde Dionys und seine zu unrecht verdächtigten Angehörigen, lauter allzu süßliche Geschöpfe, uns nicht darbieten wollen, ein lebendes Menschenantlitz, das trägt der Sieger über den Tyrannen, Theron von Agrigent. Ihm hat der Schalk im Dichter die Farben gemischt, der vor lauter tragischen Vorwürfen sonst nicht zu Worte kommt, und wahrlich: so oft Therons helles, gütiges Auge aufblitzt, lacht darin ein Strahl von Meister Ludwigs Bauernschelmerei.

Düster und ohne Lichtblick verläuft wieder die Handlung des Gotenstückes „Theodat“, dafür aber erfreut es — das zeitlich letzte (1842) in Vater Johanns Dramenreihe — durch technischen Fortschritt, die reiche Bewegtheit und die scharf herausgearbeiteten Konflikte. Ein reiner Jüngling, den unselige Fügung dazu verurteilt, sich für den von ihm erschlagenen Schurken auszugeben, gegen den geliebten Vater zu Felde zu ziehen und endlich dem Verrat seiner eifersüchtigen Gattin zu erliegen, so sieht sich Theodat von widerstreitenden Leidenschaften hin und her gezerzt, und wenn uns sein Verhängnis nicht allzu tief packt, so liegt das fast ausschließlich an der Studierstubenluft des Stoffes.

15550

Das dichterische Ich Johann Anzengrubers kommt eben erst dort zum vollen Durchbruch, wo er die akademischen Gleise verläßt, das Streben nach dem Historisch-Bedeutsamen verabschiedet und den Weg zur volkstümlichen Ursprünglichkeit sucht wie in dem fünftägigen Trauerspiel „Vaterland und Liebe“. Zwar wird, so scheint es, die Handlung auch hier von Staatsfragen beherrscht: von den Schrecken der Pest in Venedig, von der Ermordung des an dem Ausbruch der Seuche mitschuldigen Dogen Vitale durch den Fischer Daponte und von der Seelenmarter des tüchtigen Feldherrn Ziani, dessen Liebste, die Tochter des Mörders, Giovanna, ihr Leben dem Meere weihen muß, damit Ziani die vom Feinde gefährdete Vaterstadt rette. Aber die ergreifende Wärme strömt in alle Vorgänge, auch in die politischen, aus dem Wesen der einfachen Menschen. Ziani ist am wahrsten, wo er mit dem Fischermädchen — Vitale, wenn er reuevoll zu dem pest- und angstgeschüttelten Volke redet, und dieses selbst wird in den Regungen seiner Massenseele hellhörig belauscht. Die vier endlich, die aus der Menge zu selbstständigerem Sein hervortreten, sind jeder für sich eine runde, wohlgelungene Figur: die opfermutige Giovanna; ihr gleichgesinnter stiller Anbeter und Retter vom Pesttode, der gute Junge Filippo; sein schlichter und braver Vater, der Totengräber; und sie alle, Große wie Bürger, an Wucht überragend, der unselige Daponte. Wie ihm die Verzweiflung über die Pest, der er auch seine Giovanna erlegen glaubt, den Dolch in die Hand drückt, wie er die Genesene überselig und doch reuezerrißen an sich zieht und fortan sein ganzes leidenschaftliches Ich dem Vaterlande widmet, all das ist aus innerer Ergriffenheit heraus erschütternd gestaltet und auch die Sprache wird darüber klangend und volltönend.

Blut gegen Blut! Der Mörder auf dem Thron
Sollt wen'ger gelten als der auf der Straße?
Der arme Wicht am Galgen sich verzappeln,
Indeß der hohe, fürstliche Bandite

Frei ausgeht, frech die Stirn der Schande bietend?
Wo wäre Gleichmaß hier und Recht? Ist Mord
Verbrechen bloß, wenn einmal er verübt,
Und wenn er tausendmal, wird er gerecht?
O, laßt uns denn ein Teufel sein! Das Weltmeer
Und alle Quellen dieses Erdenrunds vergiften,
Mit einem Streich die ganze Menschheit fällen!

In „Berthold Schwarz“¹⁾ endlich liefern Sage und Geschichte, mag sich auch so Wichtiges wie die Erfindung des Schießpulvers, die Verkündigung der Goldenen Bulle und der Krieg Eberhard des Greiners gegen die schwäbischen Städte ereignen, nur noch das Mittel, an dem sich die seelischen Wandlungen des Helden vollziehen — eine Verinnerlichung, die schon den ersten Kritiker des Werkes, Andreas Schumacher, bei Bertholds Kampf an die machtvollsten Gestalten deutscher Kunst, an Faust und Karl Moor denken ließ. An Faust, denn auch der junge Schwarz wird vom Forschertrieb unwiderstehlich mitgerissen, und ob ihm schon der Scheiterhaufen dreimal als einem Zauberer und Mordgesellen drohte, er bleibt ein treuer Priester seines ärztlichen Berufes und liefert sich so, helfend und heilend, zum viertenmal dem Gericht der wahnverblendeten Menschen aus. An Moor und neben ihm an Michael Kohlhaas, weil sein Ringen ums Recht ebenso zum grimmen Unrecht wird. Wohl ist, was ihm der Aberwitz der Menschen und blinde Fügung aufladen, unsagbar gräßlich: als er, neuerdings eingekerkert, zufällig den „Feuerstaub“ entdeckt und sein Gefängnis damit sprengt, zerschmettert der berstende Bau die unten seiner Befreiung harrende Mutter. Aber grauser noch ist seine Rache, die ihn im Bunde mit Eberhard gegen die Städter, die Urheber seines Unglücks, rasen und ihn alle schlimmen Triebe der Soldateska erwecken läßt, bis sich eine geliebte Frau schauernd von ihm wendet und der ihn zur Milde mahnende Freund, die zärtliche Schwester und der wackere Vater dem Wüten seiner Erfindung erliegen. Da erkennt er, ein neuer, größerer Daponte, „mit Zähneklappern und

Heulen, daß zwei Menschen wie er den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden“. Jetzt weiß er auch, zur Reinheit seines jugendlichen Wollens zurückkehrend, heldenhaft zu sterben wie jene beiden: um die Menschheit vom Greuel seiner Entdeckung zu erlösen, setzt er all seine Pulverfässer in Brand.

Der künstlerischen Leitidee des zweimaligen Seelenumschwunges in Berthold ordnet sich alles Geschehen so willig unter, und die Sprache wächst mit ihr so kraftvoll empor, daß darüber die Blässe der übrigen Gestalten weniger stört und manche Länge, Ungeschicklichkeit und lässige Begründung fast verschwinden. Es hieß also das Werk geradezu seiner eigensten Werte entkleiden, wenn man es, wie das am 19. Dezember 1840 auf dem „Königlichen Stadttheater“ in Ofen geschah, um seiner bewegten, farbigen Handlung und des dröhnenden Schlusseffektes willen als „Neues großes Spektakel-Schauspiel“ aufführte. Für derlei zu gut, versagte das Stück bei der Vorstellung, ohne daß der Mißerfolg Johann Anzengruber geschadet hätte, er fand vielmehr dank dem „Berthold Schwarz“ Förderer seines Talentes. So vermittelte die kunstbeflissene Baronin Minck einen Besuch bei Grillparzer, der den Jünger freundlich empfing und das Trauerspiel — ein sicheres Zeichen der Teilnahme — einiger ins einzelne gehender kritischer Notizen würdigte. Drei andere Gönner bemühten sich, „Waterland und Liebe“ auf die Hofbühne von Karlsruhe zu bringen, und der angesehene Schriftsteller Andreas Schumacher, von Frau von Minck gewonnen, entschloß sich, den jungen Dramatiker in einem ausführlichen Aufsatz herzlich zu begrüßen. Leider durften seine warmen Worte, als sie anfangs 1845 in Adolf Schmidls „Österreichischen Blättern für Literatur und Kunst“ erschienen, keinem Vorwärtstrebenden mehr Mut und Freude bringen, sie fielen nur noch als freundliche Blume der Erinnerung auf ein frischtes Grab.

Was uns Johann Anzengrubers Lebensgang an Erkenntnismöglichkeiten schuldig bleibt, macht also seine Dichtung reich-

lich wett. „Einer der Stillen im Lande“, wie ihn Schumacher nennt, mag er gewesen sein, schüchtern, an die Pflichten seines Amtes gebunden, zum Schweigen verurteilt und sich darum in Schönheit auslebend wie seine besseren Zeitgenossen alle. Aber auf dem Untergrund seiner Seele brannten Trotz und stolze Selbstbehauptung, um in Dapontes Mörderstahl und Bertholds Racheglut nach oben emporzublizen. Die ewige Frage nach dem Woher und Wohin, zu Bertholds Forschergeist verdichtet, wühlte in ihm wie in manchem zum selbständigen Denken erwachenden Landmann und doppelt heiß riß ihn, dessen Ahnen unten standen, das Streben nach Wissen und Kunst mit sich in die Höhe. Daß sein Sinnen und Wollen allerorts an die Schranken vormärzlicher Kleingeistigkeit anstieß — je nun, weh tat's, doch Zorn, Hohn, Spott und befreiendes Lachen, diese bunten und belebenden Schlaglichter seiner Dichtung, erblühten wohl erst aus dem traurig-komischen Gegensatz zwischen Traum und Wirklichkeit. All das ging wie ein Pulsschlag aus dem Wesen des Alten in das des Jungen über, und wenn es auch der Tod den beiden verwehrt, aneinander emporzuklimmen, ja, wenn selbst Ludwig Anzengruber das in seiner Armut so beseligende Beisammensein der Eltern niemals mit beglücktwissendem Auge hat mit ansehen und als bitterfüßen Trost in die eigene trübe Ehe hat herübernehmen dürfen: der Geist des Vaters und dessen hohe Kraft, sich innerlich makellos zu erhalten, sind, zu lieben Dichtungen gestaltet, neben ihm einhergegangen und ihm treue Begleiter geblieben durchs ganze Leben.

Wenn wir auch klar und unanfechtbar erkennen, wem Ludwig Anzengruber die besondere poetische Begabung verdankte, so dürfen wir seine mütterliche Stammesmitgift darum doch nicht gering bewerten. Durch sie einte sich das Südlisch-Sinnlichere, Farbenfrohe-Üppigere Wiens der immer etwas kargen und herben Bauernart, und auch die Familienüberlieferung der Herwigs oder Herbichs⁸⁾, laut welcher diese aus Schwaben

herstammen sollten, besitzt ihren eigenen, phantasieanregenden Reiz. Ist es doch, als ob alle Stätten vollstümlicher Kunst ihr Teil beisteuern wollten, als dürfte auch die träumerische Versonnenheit, der unentwegte Biederfinn, die schrullenhafte Laune der Schwaben im Geblüt des werdenden Dichters nicht fehlen, sich dem kecken Schnadahüpfel ein schwermütiges Volkslied beigegeben. Wieviel freilich von der ursprünglichen Art der Herwigs sich im linderen, weicheren Atem der Donau dauernd erhielt, wissen wir nicht zu sagen, doch mag es immerhin sein, daß der leider wenig erfolgreiche Arbeitseifer des Großvaters Apotheker⁹⁾ und das Bedürfnis nach ehrlicher Bürgerlichkeit, das später der Witwe Johann Nepomuks und dem armseligen Wanderschauspieler auf verwildernden Irrfahrten rettend vorleuchtete, hier im Erdreich Württembergs ihre Wurzeln hatten.

Um so deutlicher lebte dafür die heimische Wiener Weise in Frau Barbara Herbig geb. Widtmann († 31. Juli 1854) fort, dem vom Knaben Ludwig so zärtlich geliebten und lange betrauernten „Größmütterlein“. Nur seine und seines Freundes Franz Zipka Jugenderinnerungen¹⁰⁾ haben uns ihre Gestalt aufbewahrt, aber aus dem verblichenen Rahmen des Kindergedenkens tritt uns ein Gräffersches Guckkastenbild zum Greifen wirklich entgegen: ein freundliches graues Weiblein, das vormittags seiner erlesenen Kochkunst oblag, um nach der Mahlzeit den beiden Buben eines zu erzählen, ob es nun „Märchen oder Erlebnisse aus alten, gar alten Zeiten waren. Und wie konnte sie erzählen! Gleich als läse sie aus einem alten Buche recht anheimelnde Kindergeschichten vor!“ Dazu das Drum und Dran der Alten, wenn sie so „strickend auf dem Sofa saß, neben sich das grünseidene Täschchen mit Sacktuch, Nähzeug und ähnlichen Utensilien“! Ihre alljährlichen Fußwanderungen nach Sievering in Gesellschaft des überfeliigen Ludwig, um beim Wein, in der Kirche und auf der Jägerwiese mit ihresgleichen beisammen zu sein, und ihre von jubelnden Knaben-

stimmen begrüßten und lange noch in der Erinnerung gefeierten Besuche des Josephstädter Theaters und der Hernalser Arena! Das war, im Gehaben einer Greisin zusammengefaßt, Zug um Zug das versinkende kleinbürgerliche Wien der „Leute vom Grund“, seine werkfrohe Tüchtigkeit und treuervererbte, behaglich-altmodische Kultur, seine harmlose Freude an Landpartien und an einem guten Bissen, echte Frömmigkeit und — unbeschadet dem klaren, daseinsficheren Blick des von Maria Theresia und Joseph II. erzogenen Geschlechtes — sein kleines Zöpfchen anmutigen Aberglaubens. — In einem anderen Familienerbstück, dem 1879 als Achtziger verstorbenen Oheim Gutschenreiter, lernte Anzengruber noch einen echten „Josephiner“ kennen, einen „wirklichen und wahrhaften Österreicher von damals“, aufgeklärt und fortschrittsfroh wie Grillparzer¹¹⁾.

Als der reife Dichter seine Heimat schauend und denkend durchschritt, war die Zeit dieser Menschen schon längst entschwunden und den im Gestrn hastenden Nachfahren zum Unheil ausgeschlagen, wessen sich die Ahnen einst mit Recht hatten freuen dürfen. Denn auch hier erfüllte sich das Schicksal Neu-Österreichs, schwand der Geist aus den leeren Formen, dehnte sich der Sumpf der Tatenlosigkeit, wo einst heiterer Frohsinn die Mühen des Tages oder der Woche gekrönt hatte. Wenn das nachmärzliche Lokalstück über die inzwischen eingetretenen tiefen sozialen Scheidungen für gewöhnlich stumpf hinwegglitt und noch immer den zum Spottvers gewordenen Lobspruch Bäuerles „Ja, nur ein' Kaiserstadt, ja nur ein Wien“ gedankenlos nachlallte — Anzengruber, von Freund Schlögl in seinem Blick noch geschärft, ergänzte das anmaßliche „Mir san mir“¹²⁾ der Urwiener durch das Merkwort „Lumpen!“, er sah und zeichnete den Sumpf, aber aus dessen trüben Gewässern ließ er, ein Wahrzeichen verflungenen Glückes, die Doppelgänger seiner lieben Großmutter emporragen, Prachtmenschen, von ihrem Blute gespeist und begnügams-heiter wie sie, lebendig aus ihrem Geiste: die alte Hammer und ihren

still verhaltenen Thomas, den gütigen Kernhofer, das Ehepaar Schön und die madonnenhaft-rührende Großmutter der Schallanters.

Soviel Poesie vermochte eine Knabenerinnerung dem Gedächtnisstarcken¹³⁾ zu geben. Wie erst seine Mutter, die ihm bis tief in seine Mannesjahre unbeirrt zur Seite stand und ihr Sein und Wesen dem Leben des Kindes so freudig einordnete, daß die beiden Vielgetreuen zu einer wundervollen Einheit verwuchsen! Maria Herbig wurde am 2. Juli 1805 getauft, war also ein alterndes Mädchen und gleich vielen von diesen ernsteren Dingen zugetan¹⁴⁾, als sie sich 1838 dem kleinen Beamten nach kurzer, im Schwarzenberggarten geschlossenen Bekanntschaft zur Ehe verband. Die späterblühende Liebe mag ihr die Seele ganz anders, inniger und rückhaltloser aufgeschlossen haben als einem jungen, sich selbst noch unklaren Ding, die Erfüllung des kaum mehr Gehofften dem eigentlich etwas ungleichen Bunde jene Wärme gespendet haben, die noch das frühe Witwenheim so köstlich durchströmte. Wenn sich die Fülle ihres Herzens nun über ihren Einzigen, ihren Sohn ergoß, so tat sie damit vielleicht, was manche andere Mutter auch, aber nicht viele haben einen so reichen Schatz zu vergeben und nur den geistig und sittlich Höchststehenden gelingt es, derart mit ihrem Engpersönlichen zurückzutreten. Man beachte doch, wie wenig Weibisch-Weibliches das von zwei Frauen aufgezogene „Mutterföhnchen“ Ludwig zeitlebens aufwies, und wenn auch der Herangewachsene ausdrücklich bezeugt, daß zu Hause niemals Totenkult betrieben worden, Empfindsamkeit also den Seinen fremd gewesen sei — wieviel unbewußter Entsagungskraft, wie zarten Feingefühls bedurfte es, die ausgesprochen männliche Art des Jünglings nicht in der Entfaltung zu behindern, seine schweifenden Triebe zu sammeln und zu halten. Noch schöner zeugen für Frau Marie und den Edelkern ihres Wesens die opfervollen Wanderungen der Alternden mit dem gehegten Komödianten, ihre tröstende

Kraft, so oft sich sein dichterisches Hoffen täuschte, das zart-sinnige Verstummen, als sie ihn unabwendbar der Ehe mit einem töricht-haltlosen Kinde zusteuern sah, und ihr heldenhaft getragenes, allzu langsames Sterben. Ja, damit ihrem Ludwig der Stamm seines Schaffens in einem lieblos kalten Heim nicht vorschnell verdorre, trieb noch der Boden ihres Grabes Blüte um Blüte der Erinnerung. So erhält, auf diese Frau angewendet, das abgegriffene Wort von der „Muse des Dichters“ wieder seinen alten schönen Klang zurück. Ihrer sorgenden Obhut dankte der vom Vater ererbte Reim Erbreich, Lust und Fülle der Entwicklung; in ihrem Dasein ruhte die latente oder, wenn ich so sagen darf, nicht ganz ausgetragene Lyrik Anzengrubers und brach nach ihrem Tode in einem seltsamen, durch seine Unmittelbarkeit doppelt erschütternden Gestammel hervor wie etwa in diesem: „Sonntag, den 26., das ist den Stephanitag 1875 hatte ich auch eine kleine, wehmütige Weihnachtsfreude; ich sah zum Fenster hinaus, es war nach Tisch, warme Bitterung, heller Tag, da ging am gegenüberliegenden Trottoir ein altes Frauchen, das wiegte so etwas unsicher beim Gehen, blieb manchmal stehen, sah manchmal an den Häusern hinauf, besonders an dem, wo ich wohnte, und ich glaubte, sie sähe auch nach mir herauf; sie trug ein Mäntelchen von grünem Taffet; ganz so ging einstens meine Mutter.“

Ich glaube, auch wir sehen sie vorüberhüscheln . . .

Drittes Kapitel

Jugendjahre

Anzengrubers stimmungstarke Kunst des Gedankenkönnens, die sich in der schier unerschöpflichen Melodie seiner Erinnerungen an die Mutter auswirkte, paarte sich mit der echt dramatischen Fähigkeit, einzelne Eindrücke und Erlebnisse sinnlich scharf zu bewahren und zu gestalten. Leider hat er es nur selten — in der „Nachgeholten Tagebücherei: Bis zum Fertigwerden“ und in einem Brief an Julius Duboc vom 30. Oktober 1876 — unternommen, diese beiden Kräfte an eine zusammenhängende Selbstdarstellung zu wenden und sich über sein inneres Werden klar und planmäßig Rechenschaft abzulegen. Ob es nun die Furcht war, durch einen solchen Versuch zuviel des Trüben und Schmerzlichen wieder aufzuwühlen, oder die Erkenntnis, daß es Schatten haschen heiße, die Vergangenheit wieder aufzurichten¹⁾: jedenfalls hat ihm der Gedanke an die eigene Persönlichkeit und ihre Entwicklung, zumal er sein fertiges Ich so fest und selbstsicher in Händen hielt, den geschichtlichen Sinn nicht weiter geweckt. Ja, er hat nicht einmal jene frischen und fröhlichen „Autodafés“ verhindert, vor denen der getreue Lipka sogar die bedeutsamen Jugendbriefe des Dichters flug beschützen mußte. Was Wunder, wenn da Anzengrubers gern gebrauchtes Scherzwort von seiner „prähistorischen Zeit“ für den Biographen zum leidigen Wahrwort wird? wenn zwischen dem 29. November 1839, wo das Kind in dem einstigen „Dreilaufershaus“ (jetzt Wien IX Kinderspitalgasse 1) zur Welt kam, und dem Herbst 1859, als der Jüngling im Wiener Spital auf den Tod darniederlag, nur Schulzeugnisse, seine eigenen und Lipkas anekdotenhafte Rückerinnerungen sich

zu einem blassen Kranze reihen? Zu einem blassen, oder richtiger gesagt, zu einem blätterarmen, weil manche Geschichte doch ein recht helles Licht auf die keimende Knabenseele wirft.

Der äußere Bezirk dieser Seele war eng und dürftig genug. Aus dem „Dreilauserhaus“, wo die schmalen Einkünfte noch immerhin zur Bezahlung einer Köchin gelangt hatten, mußte die Witwe scheiden. Ihre jährliche Pension von 166 Gulden 40 Kreuzer Konventionsmünze reichte, aller Zuschüsse der im gleichen Haushalte lebenden Großmutter ungeachtet, eben nur noch auf Kleine-Leut-Wohnungen in der Floriani-, Mayerhof- und Mariengasse. Nach Frau Gerbichs Tode (1854), als auch die geringfügigen Ersparnisse aufgezehrt waren, ging's gar in ein ärmliches „Kabinett“ im „Schmardahof“ (Favoritenstraße), wo ein Zwirngeschäft ein paar Kreuzer Nebenverdienst abwerfen sollte, und von dort zur Astermiete in die Starhembergasse. blieb das Kind dennoch sonnenfroh und dem Lichte zugewendet, so gebührt das Verdienst daran nicht den Wohnungen und nicht der Gesellschaft, die hier einen heimlichen König im Elend ließ, sondern den beiden braven Frauen, die sich um den Stiefsohn des Glückes sorgten und mühten. — Rarg wie die Quartiere mag im allgemeinen die Lebensführung gewesen sein. Wenn, von dem einmaligen Luxus eines Sommeraufenthaltes in Döbling erst nicht zu reden, ein Zettel des Nachlasses das Sonntagshuhn, den Wirtshausbesuch bei „gebackenem Bries und grünen Erbsen“ oder den „Schöpfenschlegel mit kleinen Gurken“ im Gasthausgarten des Schmardahofes besonders festhält, so weist das nur um so sicherer auf die erlesene Seltenheit dieser Genüsse hin, denen sich höchstens noch die Ausflüge mit der Großmutter gleichwertig anreihen konnten. Da will's schon etwas bedeuten, daß dieselbe Notiz in die hellen Worte ausklingt: „Ich kann das damalige Behagen nicht mehr, nimmer, in alle Ewigkeit nicht wieder mit all seinem Darum und Daran rekonstruieren. — Spaßig — aber doch — wahr!“ Denn sie jagen uns gleich manchem ähnlichen Ausspruch, daß die Armut,

dieses sinnfälligste Merkmal seiner Verbejahre, den Kern des Knaben nicht tiefer berührt oder gar verhärtet hat, und ebenso lief für seine Entwicklung die Schule eigentlich nur nebenher. Auffallend spät erst, in seinem achten Jahr — vielleicht trug das Urtheil der freundlichen Nachbarn daran die Schuld, die ihn wegen seines Stimmaufwandes als „Schauspieler“ für „nicht recht richtig“ erklärten — besuchte der kleine Ludwig 1846—47 die „Tascherklasse“ bei den „Paulanern“ und dann bis Mitte August 1850 drei weitere Klassen der Volksschule. Mit einem Vorzugszeugnis bedacht, auf dem man die vielen Religionsnoten²⁾ heute nur noch mit Kopfschütteln lesen kann, trat er im Schuljahr 1850—51 an die „Wiedner Piaristen-Haupt-Unterreal-schule“ über, um hier zwei Jahre lang als brauchbarer Durchschnittsschüler zu verweilen. Desto schlimmer dürfte es ihm an der „k. k. Oberrealschule an der Landstraße“ ergangen sein, da er allem Anscheine nach die dritte Klasse der Unteranstalt wiederholen mußte, ohne sich das zweite Mal (1853—54) bessere Noten als „genügend“ und „kaum genügend“ (auch aus der deutschen Sprache!) zu erwerben; sein Fleiß wird als „unterbrochen“, seine Aufmerksamkeit als „geteilt“ bezeichnet. Mit dem ersten Jahrgang der Oberanstalt schloß Anzengruber, nur lückenhaft ausgebildet, die regelmäßigen Studien 1854 ab — ein seltsamer Schüler, der selbst von seinem vertrautesten Jugendfreund nicht um die Erlebnisse und Fortschritte im Unterricht befragt sein wollte.

So schüttelt ein Geistig-Begabter Wissensstoff nur ab, wenn er ihn als fremd und angeflogen empfindet, wenn seine innere Welt sich so eigen und zart aufzubauen beginnt, daß eine Zutat von außen sie allzu leicht gefährdet. Was in Ludwig Anzengrubers Seele solche Störungen nicht vertrug, war der ihn ganz erfüllende Drang, die Welt schauend aufzusaugen, sie in sich umzugestalten und dann wieder aus sich herauszustellen. Phantasie und Wirklichkeitsfönn mußten in gleicher Weise dabei helfen, aber der frühe Wunsch, die entgleitenden Gebilde der Einbildungskraft auch zu verkörpers, zeigt, daß der,

der da heranwuchs, das Traumreich überwinden wollte. Hat sich doch schon der Kleine nicht damit begnügt, den Märchenberichten seiner Großmutter lediglich staunenden Auges zuzuhören, sie sollten Gestalt bekommen. So stellte er z. B. oft und oft mit der Köchin (welch geduldiges Geschöpf muß das gewesen sein!) die Blaubartsage dar, ein seine Stimmittel nicht schonender, zielsicher auf Realismus dringender „Wüterich“, der die Spielgefährtin rücksichtslos mit schweren Büchern belastete, wenn sie nicht markerschütternd genug schrie. Den mit dem inneren Blick Begabten dünkte der Fußboden des Zimmers ein prächtiger Garten zu sein, und das Kind hing sein Herz so fest an diese Vorstellung, daß es über zertretene Blumenbeete weinen und jene Unglücklichen bejammern konnte, welche in den in Gartens Mitte angebrachten Phantasiebrunnen hinabstürzten. Parallel dazu weckte ein „Anschnallpferd“, das ihm ein Better „unter dem Klavier entgeschob“, seine zitternde Furcht und einen haßerfüllten Zornesausbruch gegen den „Attentäter“. Wie der Knabe hier überall das Ersonnene für tatsächlich nahm und ihm auch die Gefühlswerte der Wirklichkeit lieb, so wollte er umgekehrt vom wahren Sein den Blick nicht ängstlich abwenden: Nach Johann Nepomuks Hinscheiden wehrte er den Trost, der Vater sei verreist, über die Täuschung entrüstet, ab und sagte trozig „er ist tot“. Und als er während des Döblinger Landaufenthaltes von den Schoten des Goldregens naschte und ein „greuliches Übelsein“ empfand, da streckte er sich — eine köstliche Mischung von Träumerei und furchtlosem Wirklichkeitsinn — todesbereit auf den Rasen nieder, um dieses seltsam-fromme Gefühl der Hingabe an das All niemals mehr ganz zu verlieren. Denn der Dreißiger hat es dem Steinklopferhans mit in die Welt gegeben, der Vierzigjährige es in einer wundervollen Vision („Werke“ Bb. 1, S. LXXVII) neuerdings an sich selbst erfahren.

Erleben! ob auf der greifbaren Erde, ob in der Phantasie, scheint dieser jungen Seele keinen Unterschied bedeutet zu haben.

Nur daß es eine „Zeit des Hoffens, des immer wieder von neuem Überraschtseins“ war, wo „über Landschaft und Staffage ein geheimnisvolles Licht liegt, . . . jene Zeit, wo das Leben noch neu ist“, das pries der Mann später wehmütvoll als den schönsten Reiz seiner entschwundenen Jugend. Alles trug ihm damals den ersehnten unbekannten Stoff zu, den dürstigsten wohl, wie sich das bei einem Kinde von selbst versteht, die große Welt der Politik. Wenigstens wissen wir nur von der alle Sinne des Knaben aufregenden Wirkung des „Unheilsjahres 1848“ und von dem unklaren Freiheitsdrang, den Fackelzüge, Barrikaden und schwarz-rot-goldene Fahnen in ihm weckten, so daß es ihn Tag um Tag zu der glühenden Menge zog; bis, nun bis der Lärm verhallte und es ihm (wohl undeutlicher, als das in der „Tagebücherei“ erzählt wird) aufdämmerte, daß „die Großen nicht wußten, was sie wollen“ und „an der Welt richteten“, die um des ernsthaften Getues der Erwachsenen willen ein leichtgläubiger Schuljunge für „fix und fertig“ zu halten so töricht gewesen war.

Erleben! Die kleine Welt der Verwandten und Freunde verhalf ihm jedenfalls besser dazu; sie konnten erzählen und mitträumen, neue Plätze weisen und altvertraute zu Zauber-
schlössern wandeln und, was das köstlichste war: sie alle ließen sich in dem großen Märchenstück dieses Kinderlebens ihre eigenartige, wichtige Rolle andichten. Welche freilich, weiß, wenigstens was die Erwachsenen anlangt, niemand mehr zu sagen, und nur als schwachen Ersatz kann man bei dem einen oder andern das wirkliche Sein in den Grundzügen festhalten. Da war vor allem, sich der Mutter und Großmutter trefflich zugesehend, Andreas Schumacher (1803—68), des toten Vaters spät gewonnener Förderer und nun der Vormund des Knaben. Wie er dem unbekannten Johann Nepomuk, so hat ihm, dem Verschollenen, wieder ein Größerer, Ferdinand Kürnberger, den Nachruf³⁾ gehalten, jedes Wort ein bleibendes Ehrenmal für den echten Dichter, den kenntnisreichen, schön-

heitsfrohen Kritiker und den ganzen, aufrechten Menschen. Das österreichische Schicksal, sich der Fülle seiner Anlagen nur in halben Thaten entladen zu dürfen, und das noch härtere, mit seinem besten Willen an dem Riff der Trägheit und des Unverständes zu scheitern, hat ihm sein Leben zerbrochen, seinem Wirken den Dauererfolg genommen und ihn zum Lohn für den allzu feurig geträumten Märzentraum in Kerker und Siechtum geführt. Da begreift es sich von selbst, daß der Müde und Bermühte seinem Mündel niemals recht vorwärts helfen konnte, aber als Wahrzeichen lebendigen Dichtertums, als Verkünder echter Volkskunst stand er ihm von jungauf vor Augen, und niemals, auch nicht in den Augenblicken herber Enttäuschung, hat ihm der Jüngere, was beide Männer in gleicher Weise ehrt, seine höchste Achtung verweigert. — Wie zur Tragödie das Satyrspiel, so treten zu dem prächtigen Alten der Herr Rechnungsrat Lipka (1815—64) und seine würdige Gattin geb. von Hauenthal. Talent auch hier, gewiß, sogar viel Talent. Denn Lipka, ein Bürogenosse Johann Anzengrubers, soll ein tüchtiger Beamter gewesen sein und, für Wissenschaft und Kunst glühend begeistert, allerlei Beachtliches, Übersetzungen und nette Gedichtchen, geschrieben haben. Aber Spielerei und Phantastik verbarben ihn für jedes ernstere Streben und über häuslichen Theateraufführungen und absonderlichen Narreteien ließ er es gleichmütig geschehen, daß seine Frau den einst wohlhabenden Haushalt wüßt und sittenlos bergab leitete. Nach seinem Tode mußte sie sich gar zusammen mit ihrer Tochter Adeline in einen Keller einmieten und erst der erfolgreiche Dichter des „Pfarrers“ hat sie aus dieser traurigen Lage befreit. Hellstes und Traurigstes ist aus dem Kreis der Lipkas über Anzengruber gekommen, so daß der Spätherbsttag des Jahres 1849, an welchem Franz Kessel die beiden Familien endgültig miteinander zusammenführte, zu den schicksalträchtigsten im Leben unseres Dichters gehört: Er ließ ihn Fäulnis und Leichtsinn der Leute fürderhin als etwas Gewohntes hinnehmen und unterband ihm

den anderwärts so wachen Reinlichkeitsinn, bis sich der Unselige aus diesem Sumpf die Gattin holte; und der gleiche Tag schenkte ihm den treuesten Freund seiner Jugend, Franz Lipka, seinen unzertrennlichen Begleiter durch das Wunderreich der Bücher, der Natur und des alten, traulich-winkeligen Wien. Ob der kleine „Franzl“ dem Spielgefährten allzuviel zu bieten hatte, weiß ich nicht; dafür verstand er es aber, dankbar und gläubig zu empfangen und in der sonderbaren Welt des Genossen willig aufzugehen, ein Gefäß, dessen Ludwigs schweifende Einbildungskraft bedurfte, um ihre Träume selbst für Wirklichkeit zu nehmen. Mit einem andern, einem Lauschenden und Weiterspinnenden besprochen und immer wieder besprochen, hörten die erfundenen Theaterfiguren auf, Phantasiegespinste zu sein und bekamen warmes, rotes Blut, geschichtliche Gestalten traten aus den Büchern auf die lebendige Erde und lustige Elementargeister vor den froh erstaunten Blick. Der Schwarzenberggarten, die Felber vor der Favoritenlinie und das Belvedere — „O mein herrliches Belvedere, wie schön bist du, wie freu ich mich, wieder in deinen Laubgängen zu wandeln!“ — Sonntags Prater, Wiener Wald, Laaer Berg und nahebei der kleine Talkessel des „Gades“ sahen die beiden an ihren „Erlebnissen“ dichten und spendeten ihnen, gnadenreich, wie die Natur schon ist, ewig neuen Stoff. Hier erhob sich der Junge, emporklimmend am Glauben des Freundes, zu der kühnen Zuversicht, bis zum dreißigsten Jahr den Erfolg zwingen zu können, und manchem töricht-weisheitsvollen Knabenphilosophem, mancher frühen Liebesbeichte werden die verschwiegenen Bäume und Büsche wohl auch zugehört haben.

Übrigens paßt vielleicht das Wort „Liebe“ gar nicht auf die hauchzarten, spinnwebfeinen Gefühle, welche Anzengruber für die Töchter einiger befreundeter und viel besuchter Familien empfand, besonders für Marie Wallner und die Schwestern Rammeritsch, und es scheint mir recht bedeutsam, daß in einer wehmüthigen Aufzeichnung der Mannesjahre diese Mädchen-

namen zusammen mit dem der Mutter auftauchen. Genau so keusch und wunschlos wie Frau Marien hat der Knabe die Gespielinnen verehrt, Symbole der Reinheit, die er in rührend komischen Kinderträumen höchstens als Gattinnen, doch niemals als Geliebte sah und die er durch Gespenstergeschichten schreckte, um ja nur nicht als innerlich berührt, sondern als seitab stehender „Weiberfeind“ zu erscheinen. So und als einen, der „nicht nehmen wollte, sondern dankend empfangen“, schilderte er sich später in der „Tagebücherei“, aber trotz der leisen Selbstverpottung war ihm die Sache heiliger Ernst und nicht müßiges Spiel, vollwertiges Erlebnis und als solches, ganz wie die Liebe zur Mutter, Keimzelle lyrischen Gedankens. „Rammeritsch Marie (Mutter) Wallner“, lautet die oben erwähnte Aufzeichnung, „wir stellten uns in unserer Kindheit und Jugend das Leben ganz anders vor. Und ach — Gott sei es geklagt! — wie klug und aufgeklärt sind wir geworden! Wie fanden wir uns in Sorge und Kämpfe — in List und Niedertracht anderer und unserer eigenen. Wie verlor das Leben den heiteren Schimmer eines fröhlichen Spieles — wie gut, wenn man ihn festhalten könnte! Ganz, ganz anders ist es geworden, nur besser nicht. Seid wie Kinder!“ Auf einem zweiten Blatte des Nachlasses schrieb Anzengruber: „Rammeritsch Marie, wir wuchsen auf, was träumten wir und was hielten wir vom Leben und wie ist es geworden?! Man muß sich an eine solche Jugenderinnerung halten, um zu sehen, was man lebte und erlebte.“ Und an einem dritten Orte: „Wie führte ich denn mein Leben und wie führte manche das ihre? Ich sah: wie oft wäre ich schlecht angekommen mit einer und wie andere wohl besser mit mir. Dumme Jungenpläne — sie können einen aber recht wehmütig stimmen, spät!“^{b)} Wenn Anzengruber hier auf die Möglichkeit einer ehelichen Verbindung anspielt, so meinte er damit nicht nur die Knabenphantaereien, sondern auch ernsthaftere Pläne. In der Mitte der sechziger Jahre scheint sich der Wanderschauspieler, als in ihm, dem Umhergetriebenen, die Sehnsucht nach Selbststigm-

keit und einem geordneten Hauswesen besonders heiß brannte, um Marie Wallner beworben zu haben, und ganz bestimmt machte er der schönen Mathilde Kammeritsch, nachdem sie ihn in Böslau besucht hatte, am 27. August 1865 einen Heiratsantrag. Ist's auch nur ein Profabrief, so ist er doch, wie ein Gedicht, gewoben aus Zartheit, Biedersinn und keuschem Verlangen. Gleichwohl blieb — wen wollte das bei Anzengrubers unsicherer Lage verwundern? — die günstige Antwort aus. Wie tief ihn das Erwachen aus dem holden Traum schmerzte, zeigt uns ein Zettel des Nachlasses, den Anzengruber wohl schrieb, als die sterbende Mathilde dem eben berühmt gewordenen Dichter des „Pfarrers“ seine Briefe und Gedichte zurücksandte: „Meinen Brief an Mathilde vom Jahre 64. Böslau-Wien. Wie ist's, wenn man sich nach Jahren liest^{b)}.“ Und noch vernehmlicher spricht es zusamt der Trauer über ein durch ein anderes Weib verpfushtes Leben aus Anzengrubers Klage auf dem Totenbett: „Das wirst doch zugeben, daß ich mehr Unglück als Glück im Leben g'habt hab. Zuerst hab ich für mei arme Mutter, so lang 's sie g'freut hätt', nix tun können, und dann hat mir die G'schicht mit der Mathild' do sehr weh getan.“ (Zu Marie Kammeritsch.)

Eine ähnliche Erlebnisquelle wie Kameradinnen und Kameraden — zwei Frühverstorbene, den jungen Kammeritsch und Karl Hoffmann († 1858) kennen wir so ziemlich nur dem Namen nach⁴⁾ — boten dem Knaben die Bücher, denn auch sie ließen sich von Traum und Wunsch beliebig umranken und trugen seiner Phantasie eine neue, reiche Frucht von Gütern zu. Darum haben sie sich ihm, ob sie nun aus des Vaters Bücherkiste oben auf dem Boden oder aus dem Besitz des Rates Dipka stammten, mit all ihren äußeren Eigentümlichkeiten unverlierbar genau eingeprägt: „Die Reisen des jungen Anacharsis“ in ihrem roten und Guthrie und Greys Weltgeschichte im „gesprenkelten“ Gewand, dann Wielands Übersetzung des „Lufian von Samojata“, Shakespeare, Schiller und an „Prosa: Schlegel, Drama-

turgie Lessings, Aristoteles, Napoleon auf Helena, Swifts Gulliver, französische Mythologie." Auch wenn sich der Kleine nicht in aller Harmlosigkeit den Schwank geleistet hätte, dem verblüfften Religionslehrer von seiner Bekanntschaft mit dem gottlosen Spötter Lukian zu erzählen, oder wenn er nicht mit demselben Ernst wie an Aristoteles und A. W. Schlegels Vorlesungen auch an den närrischen Schmöker „Die Welt aus Seelen“⁵⁾ herangetreten wäre, wüßten wir, daß er jene erlesenen Werke nicht voll erfassen konnte. Aber Turngeräthe des Geistes sind sie ihm von Anfang an gewesen und Schatzkammern der Seele von Jahr zu Jahr mehr geworden, so daß Philosophie, Geschichte und Natur ihm allmählich ihre Tiefen zu weihen begannen.

Erleben! Vorläufig war's nur eine dunkel freißende Welt, wirr zusammengeschossen aus Wirklichkeit und Sehnsucht, aus häuslichem und Freundschaftsglück und angelesener Weisheit, aber mitten in ihrem Braus und gärenden Werden duldete es Anzengruber nicht bei der kahlen Gegenständlichkeit der Schule. Der Gedanke lag nahe, den als Schüler Versagenden, Lesehungrigen zum Buchhändler auszubilden und so wirkte er denn in den Jahren 1856—58, von Schumacher empfohlen, als Lehrling im Geschäft eines Herrn Sallmayer. Vielleicht war's eine kluge Erwägung, die zu diesem Schritte führte, sicher griff ihre Ausführung arg daneben. Denn Sallmayer — er „lebte wie ein Philosoph, zog sein Geld zurate, heiratete nicht, sondern hielt sich eine Mätresse und lebte dieses Leben als dieses und keines sonst“ — Sallmayer also kümmerte sich als Genußmensch und „Drahrer“ von der schlechten Wiener Sorte wenig um sein Geschäft und natürlich noch weniger um den ihm anvertrauten Praktikanten; kaum höher dürfen wir den erzieherischen Wert der Sonntagschule von St. Anna oder der französischen Sprachschule Georg Legats einschätzen, die Anzengruber in jenen Jahren besuchte. So wurde er „der faulste Ladenbengel, der ungeheißten keinen Finger rührte“, sich aber auch

„eine Unendlichkeit in die Seele las“ und sich dadurch immer tiefer in seine Welt einspann. „Es war ein ewiges Ausblicken“ sagt er selbst von dieser Welt, aber wonach? nach der Erkenntnis der letzten Dinge, worauf das auf dem gleichen Blatt vermerkte Wort „Unsterblichkeit“ hinweist? nach der Kunst? nach dem Leben? Wohl alles zusammen, nur chaotisch durcheinanderwogend, eine ins Ungewisse und Unfaßbare hineinstürmende Schöpferlust, die sich an einer Malerbiographie wie der des „Polyhistor“ Lionardo da Vinci berauschte, welche die Bilder des Belvedere zitternd genoß und einer dürftigen Katalogbeschreibung ein Gemälde fiebernd nachschuf⁶⁾. Viele Jahre später noch konnte der Mann diesen Seelenzustand zum blickartigen Auftauchen zwingen, „das gesättigteste Eingefühl, das Wohlbehagen, traum- und tathast“, und darum haben wir nicht das Recht, seine knabenhaften Versuche im Malen und Radieren scherzhaft abzutun. Wurden sie ihm auch durch keinerlei bildnerische Begabung nahegelegt, so nahmen sie doch als Streben nach dem Höheren in sich auf, was ihn an tieferem Leid und heißerem Begehren über die Alltagsmenschheit emporhob: Jetzt war er nicht mehr so klein und genügsam, um nicht die niederziehende Enge des Haushaltes schmerzlich zu empfinden; der kritiklose Kinderglaube, dank welchem er in der Schule alle kirchlichen Lehren unbesehen hingenommen hatte, „ließ“ ihn wohl um diese Zeit „in himmelschreiender Not“, so daß er „Gott förmlich mit seinem Unglauben drohte“, und dazu lockte und zog die Welt immer geheimnisvoller, „ein Blick in die Nachbarstube, ein Gang in den nächsten Ort verhiess Offenbarungen.“ All das und noch anderes, wovon wir nichts wissen, drückte dem nach künstlerischer Aussprache Dürstenden Rabiernadel und Pinsel in die Hand, und es trieb ihn erst recht im Kreise umher, als er und Sallmayer einander überdrüssig wurden und sie ihre Verbindung lösten.

Nach dem Abschied vom Buchhandel, 1859, war Anzengruber, wie er selbst in einem dürrten Lebenskalender schreibt, „vacierend“, berufslos trotz seinen zwanzig Jahren⁷⁾, hätte also Grund

genug gehabt, aus der Grünen-Heinrich-Dämmerung zum Bewußtsein seiner Röte zu erwachen. Noch geschah es nicht oder nur zur Hälfte, weil ihm das Hochgefühl, zum Künstler geboren zu sein, jene Melodie in die Seele sang, die sich später zum Jubelwort „Es kann dir nir g'schehn!“ formen sollte. Daß sich in diesem Künstlertraum sehr bald der Dichter an die Stelle des Malerberufes setzte, tat dem Gefühl weiter keinen Abbruch, im Gegenteil: jetzt flossen alle Quellen nur noch freudiger und reicher, weil sich Wunsch und Begabung zusammengefunden hatten. Der Plan zu einem Jahrbuch „Der Wandelbare“ tauchte auf, das, in Gestalt und Ausstattung fortwährend wechselnd, die Unbeständigkeit der Zeit widerspiegeln sollte, ein auch Schumacher vorgelegtes Volksstück folgte geschickt dem Muster Nestrons, und tapfere Beichten rangen sich los, sei's auch nur in hartkantigen und mühsamen, unlyrisch-wortreichen Versen. Sind, wie man annehmen darf⁸⁾, die Gedichte des handschriftlichen Heftchens „Chaos“ chronologisch geordnet, so entstanden in jener Frühzeit, von einigen Splittern abgesehen, „Das Lied von Leiden“, die „Träume“, das feierliche Gebet „Wider das Fleisch“ und die dreiteilige politische Phantasie „Die Schatten von Solferino“. Ein Knabe noch, sah Anzengruber schon das Leid mit knöcherner Hand an Palast und Hütte pochen und sah die Armut seiner fahlen Mietskammer; ein scharf beobachtendes Großstadtkind, kannte er den verwildernden Fleisceskampf der Geschlechter, vermochte er das Elend Österreichs und die blutige Sinnlosigkeit seiner Machtkriege wohl zu ermessen. Aber so zukunftsicher wie lebensstark, schloß er die „Träume“ dennoch mit dem prachtvollen Fanfarenton ab:

Was mich betrifft, ich weiche nicht,
 Ich halt' ans Em'ge mich, ans Licht
 Und an der großen Männer Namen,
 So Gott als mir vertrauend — Amen!

begrüßte er das unausweichliche Leid als Wecker und Förderer aller Seelengröße. Dem Gedanken an die zerrüttende Fleisces-

Reinberg, Anzengruber

lust stellte er das Bewußtsein der eigenen Reinheit stolz gegen-
über und dem Jammer der bei Solferino Hingemordeten die
Hoffnung auf ein neues, wenn auch langjames Werden in
Österreich:

Nun bleiben nur noch Österreichs Helben
Und halten ihres Kampfes Feld,
Beim Flammenstrahl gestirnter Welten
Kampierend unterm Himmelszelt.
Erst singen leise sie die Kunde:
Wie sie gekämpft so heldenkühn,
Wie sie Verrat geböhrt zum Grunde — — —

Der Morgen naht, die Geister fliehn.
Hinweg! Verstummt! Der Morgen bräuet,
Ihr toten Geister, taucht hinab,
Die ihr das Licht der Sonne scheuet,
Nehmt eure Wahrheit mit ins Grab.
Was sollt ihr euch des Morgens (?) freuen?
Ihr seid bis auf die Zeit gebannt,
Wo einst lebend'ger Geist nicht scheuen
Die Sonne muß in Östreichs Land.

Darf man auch den Verfasser dieser breiten Verse trotz der
sich in seinem Kopf drängenden „hundert Pläne“ noch schwer-
lich einen Dichter nennen —: eine eigenwüchsige Persönlichkeit
war er jedenfalls, wie er so die Erscheinungen dieser harten
Erdenwelt nicht minder hartköpfig in den Rahmen seines Den-
kens und Träumens zwang oder wie er, als „Freund Dein aber-
mals seine Wege kreuzte“, dem ungemüthlichen Herrn gefast
ins Antlitz sah. Vom 25. August bis zum 8. Oktober 1859
mußte nämlich Anzengruber eines Typhus wegen im Wiedner
Spital liegen: „so ruhig, so resigniert, so ganz ohne Philosophie
und Gedanken — matt“; weniger mit zuträglichem Koff als mit
Traktätchen und Gebeten gesüttert und durch den Anblick
des vielen Leidens und Sterbens ringsum arg mitgenommen.
Gleichwohl schildert ein langes „offenes Strassendschreiben“
an Lipka diese qual- und gefährvollen Tage mit überlegenem

Humor und mit reifer Kunst des Briefstils, wofern die Fähigkeit, das Kunterbunt der Gedanken mit allen Eigentümlichkeiten persönlichster Sprechweise festzuhalten, als Briefkunst gewertet werden darf. Daß derselbe Mensch, der dieses impressionistische Brachtstück zu leisten vermochte, sich (dem gleichen „Sendichreiben“ zufolge) an den Romanen des bösen Vielichreibers Van der Velde ergözte und in „Wanders ABC der Verelehre“ dichterische Belehrung suchte, gehört zu den vielen Unbegreiflichkeiten einer Jünglingsseele.

Als Anzengruber im Spätherbst 1859 das Spital verließ, gab er seinem Lebensplan eine neue Wendung und stellte das Theater entschieden in den Vordergrund seines Strebens. Die Blaubartspiele und die kindliche Freude an Hernalser Arena- und erjonnenen Theaterfiguren, die Hauskomödien der Gipfas und die neuerwachte Begeisterung für Anschütz und Desnoir, für Rott und Nestroy — dies alles gipfelte nun in dem Wunsch, Schauspieler zu werden; in einem, wenn wir die dunklen Wege des Genies bedenken, zwingend unentrinnbaren Wunsch: der Bildnerdrang des werdenden Dramatikers griff eben heiß nach allem, was ihm eine Gestaltung der quälend einstürmenden Lebensfülle versprach, nach dem Malerberuf, der Dichtung und nun nach der Schauspielerei. Anzengruber selbst freilich sah die Sache einfacher: „Wie genügend wäre der Mensch!“ merkte er sich später einmal an, „was erhofft man und wie wird's? Mein Wallner-Idyll. Wie selig wäre ich gewesen seinerzeit, eines der Mädchen heimführen zu können. Als kleiner Beamter etwa. Von der Welt abgetrennt ein ruhiges Dasein zu führen. Mein erster Ehrgeiz war ein schauspielerischer. Natürlich, es galt ja nur sich zu zeigen, was man sei; das dichterische Schaffen vor allem für mich. Das kam — aber zur Idylle neigte alles. Den Kampf warf erst das Elend hinein“. ^{b)} Der letzte Satz, für uns ein wichtiger Wegweiser, sagt wie in einem Brennpunkt zusammen, was war und werden sollte und was sich mit Anzengrubers Bitte an den bekannten Komiker Karl Treu-

mann vorbereitete, ihm dramatischen Unterricht zu erteilen. Da Treumann an dem „hübschen schlanken“ Burschen Gefallen fand, sagte er zu, doch ward er schon nach einigen Probestunden der Mühe überdrüssig. Nun wandte sich — am 4. Juni 1860 — der Vernünftige wie manch anderer vor ihm nach dem nahen Meidling, wo der vielgelästerte Direktor Groll einen jämmerlichen „Musentempel“ hielt. So kam Anzengruber zum Wiener Volksstück; betrat, annoch verkannt und sehr gering, ein zur Krone Geborener, wenn auch auf falschen Wegen, sein angestammtes Reich.

Viertes Kapitel

Intermezzo. Die Wiener Volkskomödie

Das Haus Habsburg, die Kirche und der Adel, also dieselben Mächte, welche Österreich schließlich einem erbärmlichen und nichtswürdigen Tode entgegenführten, haben, als sie noch in Glanz und Lebenskraft blühten, das Köstlichste dieses Staates gezeitigt: die eigenartig reizvolle Kultur der Altwiener Barocke.

Wie schon der Donaubayer seit der Völkerwanderung auf der Grenzscheide zwischen Ost und West gestanden war, so schlugen auch die Habsburger als seine Erben die Brücke zwischen Abend und Morgen, zwischen tatfroher Wirklichkeit und farbenglühendem Märchenwunder, faßten sie das Fremdeste und Fernstliegende zur Einheit zusammen. Drängten sich doch unter ihrem Zepter Germanen und Magyaren, Slawen und Romanen, und was als Adel an ihrem Hofe weilte, das hatten Abenteuerlust und Kriegsturm von allen Enden der Welt herbeigeweht. Ihnen als den Beherrschern der deutschen Ostmark, von Böhmen und Ungarn und bald eines Reiches, in welchem die Sonne nicht unterging, durfte die Renaissance den alten Cäsarentraum des Weltimperiums in die Seele raunen, und deren Tochter, die Barocke, mußte ihnen, kaum daß sie in Italien emporgeblüht war, erst recht zur Herzenssache werden. Denn ihnen selbst vergleichbar, ordnete sie jede Einzelheit machtvoll dem Ganzen unter und verwendete das Höchste und Erhabenste leichtgemut dazu, mit ihm das eine Große, Unfaßbare auszuquieren, ob man das nun Gott, Herrscher oder Schönheit nennen mochte. Die neue Kunst spiegelte nur getreulich die erträumte Weltstellung des Kaisergeschlechtes

wider, wenn sie den Thronhimmel der Habsburger vom ganzen Olymp tragen ließ.

Aus alldem, aus der Eroberung aller Zeiten und aller Gegenden bildete sich eine Zeichensprache heraus, die der Verstand vielleicht gar nicht bewältigte, welcher sich aber Gemüt und Phantasie ahnend erschlossen. Symbole, wohin man sah, hochwillkommen denen, welche eine übersinnliche Sache wie die katholische Sitten- und Glaubenslehre einem sinnstarken Volke wieder nahebringen wollten: den Jesuiten. In Kirchenbauten und Gottesdienst, in Predigt und Schaustellung nützten diese Meister der Seelenkunde die eben geprägten Formen und Formeln aus, erweiterten und bereicherten sie, bis sich Weltliches und Übersinnliches,artes und Derbites, Farben, Töne, Gestalten und Gerüche zusammenfanden zum Bild des einen göttlichen Weltplanes, der alles und jedes, Menschenerde und Himmel und Hölle, Kaiser und Bettler, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich umfaßt. In Bildern zu denken, mit Bildern wie mit etwas Wesensgleichem zu rechnen, wurde so Brauch der Kunst und Brauch des einzelnen im täglichen Leben. Wie Fischers von Erlach Pestsäule mit ihrer „heiligen Dreifaltigkeit“ mitten ins geschäftige Treiben des Grabens schaute; oder wie Niren und Heroen, Aneas und Dido aus phantastisch verschnittenem Gebüsch hervorlugten, während einen Schritt weiter das Auge auf die große Stadt, das ewige Gebirge fiel; wie sich zierlich geschmückte Lustschlösser des Adels und seltsam verschnörkelte Gärten zwanglos mit allerlei Neubauten zu einem Ganzen zusammenfanden —: so nahm der Wiener überhaupt das Wunderbare freudig und gläubig hin, es war ihm ein auf Schritt und Tritt vertrauter Teil der Gesamtheit, zu der er selbst auch gehörte. Nur — fehlen durfte seine Wirklichkeit in dem Gesamtbilde nicht, der Stand eines Höckerweibes gehörte dazu ebenso wie die Zauberbauten der Karlskirche, Schönbrunn und des Belvedere; der „Liebe Augustin“ so gut wie Prinz Eugenius oder Leopolds I. und

Karls VI. Majestät. Deshalb polterten in Musik und Feenglanz einer Brunkoper, ohne den schönen Schein zu zerstören, die un-
 gefügten Töne des Bauernrüpels hinein, stand Hanswurst neben
 Doktor Faust, Kasperle neben dem minniglichen Ritter. Des-
 halb trat, als die Wahrheit immer grauer und trüber wurde,
 Nestroy hinter Raimunds Märchenspiele und riß die schimmern-
 den Flitter vom alternden Leib der erwachten Vindobona.

Vielleicht darf man sogar diese Wechselwirkung zwischen
 Realismus und Zauberwelt oder, allgemeiner gesagt, zwischen
 Neuschöpfung und Überlieferung als den treibenden Faktor
 in der Geschichte der Wiener Theaterkunst ansprechen, welcher
 diese vom Höhen- und Meisterwerk der älteren Barocke, dem
 Jesuitenstück, bis zum Drama Anzengrubers geführt hat.

Raum daß mit dem Universitäts-theater des Konrad Celtis
 (1504) und mit der Schulkomödie des Schottenabtes Bene-
 dictus Chelidonium (1515)¹⁾ ein eigenes Wiener Bühnen-
 leben einsetzte, begann sich das literarisch-künstlerische Erbgut
 leise der heimischen Art anzubequemen. Wohl herrscht die Hu-
 manistenweisheit vor, blendet der Glanz der lateinischen Verse,
 aber Habsburgerverehrung und die naive Verkörperung des
 Geistigsten (bei Chelidonium der Tugend und der Wollust) er-
 obern sich schon dreihundert Jahre vor Bäuerle und Raimund
 ihren Platz; Musik, Tänze, Chöre und prächtige Bühnenbilder
 machen sich, das eigentlich Dramatische vernichtend, breit wie
 nur je bei Schikaneder; und der derbe Spaß, gekleidet in die
 Masken und Formen des italienischen Mummenschanzes, schwingt
 längst vor Stranitzky seine Britsche, wenn z. B. der betrun-
 kene Silenus auf einem Esel dahertorkelt oder sich Zuschauer
 und Darsteller in übermütiger Laune durcheinandermengen.
 Aber es dauerte noch einige Menschenalter, bis, an den deut-
 schen Schuldramen des Schottenlehrers Wolfgang Schmelzl
 (um 1550) und an lateinischen Klassikeraufführungen der Je-
 suiten vorbei, die Wiener Barocke bewußt zum Ausgangspunkt
 einer neuen Bühnenkunst wurde.

Das geschah einmal, als die Jünger Loyolas ihre bei Fronleichnams- und anderen Umzügen bewährte Meisterschaft, das Volk und den Hof zur größeren Ehre Gottes in den Dienst prunkvoller kirchlich-dramatischer Spiele zu stellen, auf eigenen Pflagestätten betätigen konnten: seit 1620 auf der Ordensbühne „am Hof“ und seit 1650 auf dem akademischen Theater mit seiner kleinen Szene für Schulstücke und mit seinem großen Prachtraum für die festlichen „ludi Caesarrei“. Und zum zweiten, als die musikfrohen Habsburger sich der italienischen Oper verschrieben, auf ihren Lustschlössern feenhafte Aufführungen veranstalteten und um 1660 ein gewaltiges Opernhaus auf dem Burggring erbauten.

Aus diesen vier Wurzeln emporgewachsen, war das barocke Bühnenwerk doch, im höheren Sinne genommen, etwas Geschlossenes und Ganzes. Nicht weil innerhalb der einzelnen Gattungen häufig die gleichen Dichter und Komponisten (um nur die beiden größten zu nennen J. J. Fux und Nicolaus Avancinus) auftauchten, oder weil das Erlösungswerk, Mythologisches, heimische und fremde Geschichte hier wie dort den Stoff lieferten. Sondern weil der künstlerische und menschliche Geist in allen Formen derselbe war: der aus der Zeit geborene, eroberungsstarke Geist der Fürsten und der Gegenreformation, der alles und jedes wenigstens als Symbol auf sich bezog und für sich verwertete, dem antike Götterfabeln, fromme Legenden und die letzte Schauermär gut genug waren, um daran die Einheit der irdischen und himmlischen Dinge und die Weltsendung der Habsburger zu erweisen; und ins Künstlerische umgesetzt die bewundernswerte, bis zu Raimunds Tagen ungeschwächte Kraft, Massen zusammenzuballen, Schauspiel und Ohrenschmaus zu verbinden, zwischen Diesseits und Jenseits, Spuk und Wirklichkeit hin- und herzuwandern, durch Vortrag und Gesang, Rhythmus und Melodie, Bewegung und Szenenbild den ganzen Menschen gefangenzunehmen. Dieses von den Theoretikern des Ordens kräftig geförderte Hin-

arbeiten aufs Gesamtkunstwerk aber entsprach gerade der Sinnenfreude des Wiener und erhob das Barockdrama jeder Richtung zur Volkskunst, ob es nun gleich dem berühmtesten Iudus „Pietas vietrix“ (1659) das Wort oder wie die glanzvollste Oper „Il pomo d'oro“ (1666) die Musik voranstellte. Breitesten Wirkung strebten ferner die gewaltigen Formen der Theater und die tiefe und hohe Bühne an mit ihren reichen Verwandlungsmöglichkeiten, Versenkungen und Flugmaschinen, mit ihren Licht- und Himmelseffekten, den Drachen- und Teufelsgestalten. Und noch mehr aus der Volksseele geholt war die Mischung des Schauerlichen und Erschütternden mit dem Komischen und Burlesken.

Diese heiteren Einlagen, Figuren und Zwischenspiele, unentbehrliche Gäste sowohl im Jesuitenstück wie in der Oper, fordern unsere Teilnahme ganz besonders heraus, weil sie dem alten Possengut der Antike, Italiens und Nürnbergs, also den Pantalons und Kolumbinen, den großmäuligen Soldaten, dummschlauen Bauern, Dienern usw., sehr bald lokale Farben liehen und, nicht unwürdige Beggenossen von Abrahams a Santa Clara zeitformenden Grotesken, zum Sittenbilde hinstrebten; am deutlichsten und selbständigsten bei den Jesuiten Johann Baptist Adolph (1657—1708) und Josef Bogatschnigg, in den Operndichtungen der Italiener Amalteo, Draghi und Minato und in den ländlichen „Wirtschaften“ des Hofes. Wästil in einem Stück aus 1665 spricht schon den unverfälschten Bauerndialekt, Volkslieder klingen auf, ländliche Hochzeiten, des „Pövels Fastnacht“ (1694) und „Der Kräutel-Mard auff dem Graben“ werden lebendig und hier und da beginnen sich auch schon die lockeren Genreszenen zur Handlung zusammenzuschließen. Wenn sich auch durch Apostolo Zeno und Pietro Metastasio (1698—1782) Literatur und französische Regelmäßigkeit des freien Sinnen-spieles zu bemächtigen trachteten und das Barockdrama nach einem letzten Aufleuchten unter Karl VI. mit Maria Theresia erlosch —: seine Aufgabe hatte

es erfüllt. Denn bis ins letzte Alpendorf war die Freude am Theater gedrungen, in Balletten, Feuerwerken und Volksfesten wirkte der Geist der Barocke fort; und in der Hanswurstgestalt Josef Antoni Stranitzky (1676—1726) feierte er, den „μῦθος γελοῖων, den derisor, den Harlekin“ ganz zum Wiener genius loci ummodellend, erst recht seine Auferstehung.

Ein seltsames Spiel des Zufalls wollte es, daß einen Tag vor Abraham a Santa Claras Tode, am 30. November 1709, das Komödienhaus beim Kärntnertor eröffnet wurde, seit dem April 1712 der Schauplatz von Stranitzkys Vorstellungen. Der verzerrende, doch erschreckend wahre Sittenspiegel, den der Prediger aus den müden Händen legte, ging damit an den Possenreißer über; die Seele Wiens, die sich eben noch in den derben, aber bitterernst gemeinten Scherzen Abrahams wiedergefunden hatte, erkannte sich nun in den improvisierten Lazzi und Späßen des „Salzburgischen Bauern“ mit dem „grünen Spighut“. Ein fortlaufender urwüchsiger Kommentar zu den hochtrabenden Worten der Haupthandlung, haben diese Späße die Dramen der Jesuiten, Italiener und englischen Komödianten²⁾, Stranitzkys Vorlagen, dem starken Persönlichkeitswillen des Schauspielers und dem gesunden Wirklichkeitsinn des Publikums unterworfen. Über Schlachtenlärm und Brand und Tod, über Zaubermacht und Gottes Blitz erhob sich mit schallendem Gelächter die souveräne, ganz aus der Stimmung geborene Willkür des Stegreiffspielers, formte sich kraftvoll und sicher der so köstlich bewegliche Rahmen des Wiener Volksstückes. Besitzen wir auch nur den tragischen Grundbau der Haupt- und Staatsaktionen, den sich die „unbändige Spielfreude“ der Komiker zum „Sprungbrett für ihre Künste“ nahm — was fand nicht alles in der barocken Umrahmung gastlich Raum! Realismus und Romantik; Greuel des Altertums und des Mittelalters, stoische Größe und erdnahzynische Lebensweisheit; tönende Alexandriner und grobschlächtige Mundart; unerhörte Liebesopfer und Reidharts übel-

duftender Weichenfund; Cicero neben einem betrunkenen Hausmeister oder einem Bramarbas; neben der Staatstragödie die Burleske, das Singspiel, die zaubergewaltige Maschinkomödie und zu guter Letzt der Ansatz zu einem Lokalstück: Gottfried Prehausers „Hanswurst, der traurige Kuchelbecker und sein Freund in der Not“. Und all das beherrscht von vier großen, Handlung, Wort und Darstellung im gleichen Augenblick schöpferisch meisternden Dichter-Schauspielern, von Stranitzky nämlich und seinen Nachfolgern Prehauser (1699—1769), Weißkern-Odoardo³⁾ (1711—68) und Kurz-Bernardon (1717—84). All das als mächtiger Quellfluß zugeführt einem echten, das Dauernde aus dem Wust des Zeitbedingten rettenden Poeten: Philipp Hafner (1735—64).

Dieses Dauernde waren allerlei typische Charaktermasken, dann die drei schon bei Stranitzky voll ausgebildeten Hauptformen der Volksbühne: Zauberstück, Parodie und Burleske, und schließlich die aus der Comedia del arte entlehnte Kernhandlung der letzteren, daß das Liebespaar Leander und Isabella mit Hilfe der Diener Hanswurst und Kolumbine einem grämlichen Alten, später Odoardo genannt, die Einwilligung zur Ehe ablistet. Aber Hafner hat den Dialog und die dramatische Form künstlerisch gefestigt, er hat die Typen mit reichem persönlichem Leben ausgestattet und sie und die Handlung in Wien verankert. Von Weißkern verständnisvoll gefördert, hat er dem Dichtervort sein Recht gegeben und damit der barocken Allgewalt des Mimen ein Ende gesetzt, durch diese Preisgabe der veralteten Form aber auch den „Wiener Hanswurststreit“, der in den sechziger Jahren unter dem Kampfruf „Nie regelmäßiges Drama — nie Stegreifstück!“ die Gemüter erregte⁴⁾, zugunsten des ewigen Späsmachers entschieden. Denn seine Komödien wichen wohl äußerlich, in ihrem strammen Aufbau und in ihrer tadellosen Sauberkeit, dem Drängen von Sonnenfels und Genossen, doch zugleich funkelten sie so reizvoll von Schalkheit, Witz und genialer

Eigenart, daß sie Hanswursts bestes Herzblut an die Raimund, Nestroy und Anzengruber weiterleiten konnten — besonders als sie um 1800 in den Singspielbearbeitungen Perinets eine Auferstehung erlebten. Von Hafners berühmter „Megära, der fürchterlichen Here“ (1763) schlingt sich der Reigen der gutmütigen, ganz leise und schelmisch karikierten Zauberer und Geister bis zum Alpenkönig. Das Gift der heißenden, sich selbst nicht verschonenden Parodie ist in „Evakathel und Schnudi“ oder im „Brief eines neuen Komödienschreibers“, dieser blutigen Verhöhnung des Stegreifstückes, kaum schwächer als in Nestroys „Judith und Holofernes“. Ebenso deutlich hat Hafner dem Werk Anzengrubers vorgearbeitet: einmal in der Form, wenn er den Dialekt nur vorsichtig und wohlwollen neben das Schriftdeutsche setzt, und dann im zeitrichtenden Geiste. Schon im zweiten Teil der „Megära“ taucht hier und da ein gesellschaftskritisches Wort auf; im „Beschäftigten Hausregenten“ und in den Traumberichten der „Songes Hannswurstiques“ wirbeln Wiener Bräuche und Gestalten scharf geschaut und bunt genug durcheinander, um uns das Werden des heimischen Sittenstückes ahnen zu lassen; und endlich steht die schon so lange vorbereitete Gattung, das „auf Wiener Sitten eingerichtete“ regelmäßige Drama, in der „Bürgerlichen Dame“ (1763), im „furchtsamen“ und in „Burlins und Hanswursts seltsamen Carnevals Zufällen“ fertig vor uns. Ein unwiderstehliches Wiener „Früchtel“ auf abschüssiger Bahn hier, zügellose Überhebung eines dummen, spiellustigen Weibes und lächerlicher Irrglaube dort, und um diese Mittelpunkte Hafners „Stadtklatschen, Stutzer, Windbeutel, Schmarotzer, Pedanten, traurige Poeten, wandernde Komödianten, Abergläubische, filzige Geizhälse, schmutzige Negotianten, Faschingsnarren, spitzbübische Bedienten, Friseurs und Stubenmädchen, grobe Hausmeister u. dgl.⁵⁾: — so ging das zeitgenössische Wien in das neue Lokalkstück ein, um zunächst die Werke von Hafners Nachahmern Klemm, Heufeld und Marinelli mit Leben zu erfüllen.

Waren auch Klemms „Bürgerliche Heurat“ und „Der adelige Käsestecher“, Marinellis „Ungar in Wien“ oder Heufelds „Haushaltung nach der Mode“ und „Der Liebhaber nach der Mode“ nur derbe, bedenkenlos entlehnte Fabrikware, so spannen sie doch den Faden stetig weiter, der uns von der bisherigen Stätte der Entwicklung zu neuen Orten und Menschen hinüberleitet.

Denn das Kärntnertortheater ging nach dem Tode Prehaußers (1769) dem Volksstück verloren, und da auch das am 17. März 1741 in Gebrauch genommene, am 22. März 1776 zum „k. k. Hof- und Nationaltheater“ erhobene Burgtheater seine Kraft der Reihe nach an Opern, Ballette und Singspiele, an das französische und deutsche Kunst drama setzte, konnte Sonnenfels, der Führer der „Regelmäßigen“, im Hanswurststreite jubeln: Blieb doch der verhaßte Feind elf Jahre lang von der stehenden Bühne verbannt (1770—81), und nur wandernd durften die Volksschauspieler ihre Kunst zeigen. Aber Hafners Tat, die gegenseitige Durchdringung der Überlieferung und des bewußten Kunstschaffens, wirkte im stillen nach. Das Burgtheater begann, indem es den hohen Stil mit heimischem Wirklichkeitsfönn durchtränkte, den Weg zu seiner Eigenart zu finden, und das Volksstück erschloß sich neue Quellen, wenn z. B. der „Gök“, „Die Räuber“ und „Fiesko“ beim Kärntnertor aufgeführt wurden. Es war, als hätten die Wiener, vornehm und gering, nur auf diese Auffrischung ihrer Bühne gewartet, um mit ihrer ganzen zärtlichen Liebe zu Hanswursts Erben zurückzukehren. In fast hundert Familien gab es Haus theater, die Kreuzerkomödien und Krippenspiele versammelten ein atemlos lauschendes Publikum, die Truppen Menningers, Berners, Kopp's u. a. fanden während des Wanderjahrzehntes nur desto stärkeren Beifall, und als die Gehässigkeiten des Hanswurststreites überwunden waren, bewährten sich drei Bühnen als treue Hüter des Überkommenen und als Reimboden frischer Formen: das „Kasperl“, „Pipperl“ oder Lach-

theater“ in der Leopoldstadt (seit 1781), das Wiedener Theater (1787) und das kleine Pimperl-Theater in der Josephstadt (1788)⁶⁾.

Auch das waren, genau so wie das Heim Stranitzky's und Prehausers, echte, rechte Schauspielhäuser und nicht vielleicht Pflegestätten der Dichtung. Wortgenau geschriebene Texte — gut; die Behörden verlangten es so. Im übrigen aber wollte man, fern von allem literarischen Ehrgeiz, Theater spielen, und ob nun die Darsteller selbst (wie das nach altem Brauche meistens der Fall war) oder irgendein anderer die Stücke verfertigte, keiner achtete viel auf Idee, Inhalt und Form, es genügte vollauf, wenn die erfohlenen Bühnenlieblinge in dem betreffenden Nachwerke ihre Fähigkeiten und Launen nach Herzenslust tummeln konnten. Deshalb spielte man anfangs, zwischen 1780 und 1790, ganz in der alten Art fort, nur daß Hanswurst jetzt Kasperl hieß und in dem schnurrig-schnarrenden Laroche seinen Meisterdarsteller hatte. Deshalb wogen die großen Schauspieler, eben dieser Laroche, Hasenhut, Schuster, Raimund oder Therese Krones, jederzeit so ungleich viel mehr als die dürftigen Poeten Stegmeyer und Perinet, Gleich und Meisl, und so oft uns jene verstaubten Dramen als blut- und seelenlose Masse erscheinen wollen, müssen wir uns sagen: Sie tönen nicht mehr, wie sie einst den ersten Hörern tönten, als hinter jeder Rolle und jedem Scherzwort immer das gleiche liebvertraute, köstliche Antlitz hervorlugte und die feinste Veränderung in Ton, Stimmung und Gebärde unfehlbar den sachtundigsten Jubel auslöste; als das kleine „Zipperltheater“ unter Marinellis und Henslers Leitung durch das wundervolle Zusammenspiel aller Kräfte, als unter Schikaneder und dem Grafen Palffy die Wiedener Bühne durch feenhaft Ausstattung Sinn und Herz der Wiener bezauberten; der Wiener, die gerade damals die hohe Zeit ihres Wesens und ihrer Entwicklung durchlebten, weil Maria Theresia und Joseph II. in das Anmutige, Leichttherzig-Gütige

ihrer bodenständigen Art den reichen Blutstrom modernen Denkens und Wollens hinübergeleitet hatten. Wenn je, so treffen für jene Tage die berühmten Worte Gödökes zu und zaubern die Luft wieder hervor, in welcher Laroche-Kaiserl und Raimund-Valentin atmeten: „Der Wiener war von einem unversieglischen Frohmuth, einer herzlichen Lebensfreude, unendlicher Gutmütigkeit, von einer Heißblütigkeit, die einerseits das rasche Ergreifen des fröhlichen Lebensgenusses, andererseits auch ein schnelles Aufbrausen mit sich brachte, das aber, bald befänstigt, wieder in die gutmütige Grundstimmung überging. In Wien gab es heiteren Scherz, leichten Humor, wohlwollende Güte, herzliche Hilfsbereitschaft, aber keinen beißenden Witz, keine geistreiche Ironie, keine verwundende Satire. Es waren alle Elemente vorhanden, deren ein für alle faßliches, allen gefallendes Lustspiel bedarf, und diese Elemente wurden trefflich ausgenutzt. Dabei war die gemüthliche Rindlichkeit der Wiener leicht befriedigt. Man verlangte nicht nach fein gesponnenen Intriguen, fester Rundung der Erfindungen oder exakter Ausführung des Stoffes, der in dramatischem Rahmen vorgeführt wurde; es genügte, wenn eine Reihe von Szenen aus dem Wiener Leben dargeboten, oder wenn Bilder der weiten Welt mit dem Wiener Leben in Verbindung oder in Gegensatz gebracht wurden, falls sie nur den Satz bestätigen mochten, daß, wenn es in der Welt auch noch so bunt und lebendig, noch so schön und genußreich sei, es in Wien doch noch bunter und lebendiger, noch schöner und genußreicher zugehe und nirgends besser sei als zu Hause: hier aber nie so schlimm wie da draußen im Reich oder weiter hinaus.“

Gödökes Charakteristik bedarf, um auf alle Arten des Wiener Volksstückes zu passen, der Ergänzung, daß jene mit Wien wetteifernde „weite Welt“ nicht nur von dieser Erde war, sondern daß sie auch, der alten Überlieferung treu, das große Reich des Wunders umfaßte. Märchenzauber und Alltag, Gesang, Versprung und derbe Prosa vermischten bald

zur Einheit, um schließlich Raimunds köstliche Allegorien zu zeitigen, bald standen sie unvermittelt gegeneinander oder hoben sich wechselseitig parodistisch auf, bis die Traumwelt bei Nestroy in der bitteren Flut der Ironie ertrank und bei Kaiser und Anzengruber der Wirklichkeit wich. Am Anfang der neuen Entwicklungsreihe (um 1790) stehen Schikaneder, Hensler und Perinet und durch sie die zahlreichen Gattungen, die sich aus der Durchdringung des typenreichen Erbes mit den jeweiligen Modeformen des Sturmes und Dranges, Jffland-Rosebues und der Romantik ergaben, also mit dem Ritter-, Räuber- und Soldatenstück, dem Sing-, Schau- und Lustspiel, dem bürgerlichen und geschichtlichen Drama.

Namentlich das Singspiel brachte, von Wenzel Müller und Ferdinand Rauer dem Wiener Dreivierteltakt schmiegsam angepasst, eine schier unerschöpfliche Fülle neuen Werdens, so feimträchtig und frisch, daß sich auch ein Großer wie Mozart aus dem Wunderquell nicht satt trinken konnte. Dürfen wir doch im „Don Juan“ und in der „Zauberflöte“ klassische Muster jener beiden Komödienarten erblicken, die sich aus der Kreuzung des Singspieles mit Altwiener Theatergut entwickelten: der Ritterposse und der heroisch-komischen Zauberoper. Gespenstisch und gruselig, vom Stöhnen erlösungsbanger Geister durchhallt die eine, erotisch-wunderreich und im phantastischen Zauber aller Theatermaschinen erglühend die andere, brach sich das Pathos des edlen Ritters dort an des Knappen Käseperle zynischen Läppereien, während hier Feen, Nixen und Kobolde, Wandervogel und Ungeheuer in sinnverwirrendem Spiel die Handlung unlösbar verknöteten. So etwas wie den eigentlichen Takt, wie die Grundmelodie in das bunte Getriebe, welchem die Grundgesetze von Raum und Zeit, von Vernunft und Erfahrung ewig fern zu sein schienen, brachte das Singspiel. Auf seinen weichen und wiegenden Tönen, den Chor- und Einzelliedern, den Gesängen zu zweit und zu dritt schlüpfen die Heiterkeit und der Frohsinn Wiens

ebenso in die Schauerhandlung der ritterlichen „Lokalsagen“ wie in die Tausend-und-eine-Nachtdämmerung der Zauberoper. Von seinen Klängen umschmeichelt, führten Volksszenen voll eines Purzelbaum schlagenden Übermutes aus den Burgen und Verliesen auf Tanzböden und in Werkstätten, aus dem Fabelreich Gozzis unversehens zum Kirchweihfest, bis die ernste Handlung nur noch den Rahmen eines Volksschwantes bildete. Vermenschlichung alles Göttlich-Überirdischen also und Verwienerung der Welt, das war der Weg, auf welchem sich, bildlich gesprochen, der Geist von Hamlets Vater und der „Sommernachtstraum“ allmählich zu den Perlen unserer beiden Gattungen wandelten, zu Henslers „romantisch-komischen Volksmärchen“⁷⁾, „Das Donaueibchen“ (1792) und „Die Teufelsmühle am Wiener-Berg“ (1801) und zu Schikaneder-Mozarts „Zauberflöte“ (1791). Ein zögerndes Verweilen auf diesem entwicklungsgeichtlich notwendigen Wege verschuldete die Erstarrung in Schikaneders Prunk- und Dekorationsopern oder im seelenlosen Ritterapparat; seine folgerichtige Einhaltung leitete die hierhergehörigen Stücke in den immer breiter werdenden Strom der Lokalpossen hinüber, indem Kasperl, der dummfreche, verliebte Lehrjunge Thaddäbl oder einer ihrer Nachfahren⁸⁾ die Handlung bereits uneingeschränkt, d. h. ohne würdevolle Umrahmung, beherrschen durften.

Breiter wurde der Strom, weil auch die Parodie mit ihren zwei Hauptformen, der literarischen Parodie und der „Mythologischen Karikatur“, in ihn einlenkte. Die Götter des Olymps und die Helden des Altertums, die sich schon beim Kärntnertor und früher daran gewöhnt hatten, durch Wiens Straßen zu wandeln und seine Mundart zu sprechen, übten nun in der Leopoldstadt und auf der Wieden den Tanzschritt zu den Weisen des Singspiels (Gieseles „Travestierter Aneas“, 1795), und seit 1803 brachten ihnen Perinets „Karikaturopern“⁹⁾ zum Ergözen jedes Blumauer-Berehrers auch allershand Maschinkünste und die seltsamen Gesetze des Feenreiches

mitten auf dem Boden derbster Wirklichkeit bei. Die Hauptsache aber war und blieb der heimische Spaß, ob er sich nun in ulkigen Knittelversen und Göttercouplets, die bedenklich Takt und Stil der Heurigenlieder einhielten, jauchzend überschlug, oder ob er — am schärfsten bei Richter und Gewey — auf die Fehler der lieben Nächsten, auf Eifersucht, Siemandtum, Reizlust, Puz- und Titelwut u. dgl. stichelte. Nichtsnutzige Racker und aufdringliche Weiber, grobe Hausmeister und lüsterne „Streichmacher“ dehnten und redelten sich possierlich genug hinter den Masken der Jupiter, Pluto, Mars, Juno und Venus. So taten Karl Meisl und Joseph Alois Gleich wieder bloß den letzten Schritt, wenn sie die alten Sagenstoffe nur noch benutzten, um in „Orpheus und Euridice“ und im „Esel des Timon“ (1818), im „Verggeist“ (1819) und im „Ybor“ (1820) der eigenen Zeit den Spiegel der Satire vorzuhalten.

Der literarischen Parodie von Hafner und Perinet angefangen bis zu Nestroy stand nichts zu hoch und nichts zu niedrig, daß sie nicht nach gutem Wiener Brauch dessen Verstiegenheit, sei's nach oben, sei's nach unten, kichernd aufgezeigt hätte. Deshalb finden wir unter ihren Opfern neben dem Alexandrinerpathos und der hohen Oper, neben den frech angezapften Shakespeare, Goethe und Schiller auch all das, worum sich ihre Dichter noch tags zuvor strebend bemüht hatten: das Ritterstück, das „Volksmärchen“ und die Zauberoper. Aber über dem Wunsche, einem Großen oder zur Abwechslung sich selber eines auszuwischen, vergaß man selten, ein an und für sich wirksames Stück auf der Szene aufzubauen; ein Wunsch, der von der echten Parodie, z. B. Meisls „Kathi von Hollabrunn“ oder seiner „Frau Ahndl“, immer wieder zur selbständigen parodistischen Poisse führen mußte. In ihr wurde, was bei der ursprünglichen Gattung nur Mittel zum Zweck gewesen war — also die Mundart, die Verkleidung ins Wiener Fühlen und Denken oder in eine andere Sphäre, etwa in die des

Zauberstückes, und die Belegung mit typischen Heimatgestalten — zur eigentlichen Kernfrage, der kritisch-literarische Spott klang nur leiser und nebenher nach. Schilbachs „Schenkbrief“ (eine Verulkung des „Königs Lear“), Kringsteiners den Blaubart als reichen Fajzieher vorstellende „Braut in der Klemme“, Meisls „Der lustige Fritz“ (1818) und Bäuerles „Aline“ (1822) erfreuten viele, die das Urstück kaum kannten, weil es eben kräftige, anschauliche Lokaldramen waren.

So steht am Ende jeder Gattung, der Zauberoper, des „Volksmärchens“ und der Parodie, die Posse, und man kann sich nur wundern, daß gerade jene Art, welche kürzesten Weges zur reinen Possenform führen mußte, in den Anfängen der neuen Entwicklung den geringsten Beifall fand: das Wiener Sittenstück. Wir haben es bei Hafner, Marinelli, Klemm und Heufeld werden sehen, und tatsächlich schimmert der Hanswurstspaz Hafners aus den Werken der Folgezeit, z. B. aus Leopold Hubers „Unruhiger Nachbarschaft“ oder aus Sartorys „Schnupstuch“, oft genug reizvoll hervor. Aber als die eigentlichen Herrscher in Stoff, Form und im spießbürgerlichen Tugendpathos erwiesen sich doch die großen Theaterkönige Schröder, Jffland und Kogebue. Ihre rührenden Familiendramen und Lustspiele gaben bald das Gerüst her, um welches sich Wiens Sitten und noch mehr seine Unsitten, seine Schwänke und Scherze ebenso aufbauten wie ein andermal um Jupiters Liebesabenteuer oder um den Gespensterschritt der ruhelosen Ahnfrau. Gleich der erste der neuen Sittenschilderer, Ferdinand Eberl, brachte, wenn er auch vor lauter fremden Mustern den Geist der Heimat nicht einzufangen vermochte, ein ganzes Heer von Emporkömmlingen, Modenarren, verfrachten Adelligen, Schuldenmachern und Wucherern, dazu einen Maskenball und den vielgeliebten „Eipeldauer“; und seine gewandteren Nachfolger Johann Gottlieb Schilbach, Franz Karl Gewey (1764 bis 1819), Schifaneder und Joseph Ferdinand Kringsteiner (1776 bis 1810) haben die Galerie der bodenständigen Gestalten und

Motive noch stark bereichert. Bald ziehen diese in loser Folge und ohne rechte Handlung reihenweise an uns vorüber, buntgemengt aus allen Ständen und Stämmen wie im Wirtshaus oder auf der Straße, noch wienerischer anmutend durch die heimische Landschaft, in die sie oft dekorativ-stimmungsvoll gestellt sind. Bald versuchen ausgesprochene, einander gegenseitig anregende Standesstücke — Schikaneders „Die Fiafer in Wien“; Schilbbachs „Die Dienstboten in Wien“; Gleichs „Die Bedienten in Wien“; Schilbbachs einen Berufsbettler schildernder „Millionär“; Kringsteiners „Kreuzerkomödie“ u. dgl. — die Lage ganzer Klassen wahrheitsgetreu auszumalen, und dann wieder wandern dankbare Themen von einem Dichter zum andern: Wie Eberl, so nagelte Gewey in dem düsteren Gemälde der „Modestitten“ (1800), in welches bloß die unterhaltliche Gestalt des Allerweltvermittlers Tindlerl von Tindlersberg einen heiteren Schimmer trug, den moralischen Verfall des Bürgertums fest, die eitle Lüsternheit seiner Weiber, nein „Damen“, die Haltlosigkeit seiner Männer und den Scheinglanz seiner verschuldeten Haushalte. Von Eberls „Rasperl der Mandolettikrämer“ übernahmen Schikaneders (1751—1812) „Fiafer in Wien“ und darnach noch viele andere Stücke die Heilung einer brüchigen Ehe, während Schikaneders „Fleischhauer von Odenburg“ (1794) und sein „Tyroler Wastel“ (1796) eine fast unübersehbare Schar biederer, den verfahrenen Familienarren rettender Landleute nach sich zogen. Wie man sieht, hat also der Dichter der „Zauberflöte“ auch im Lokalstück Bedeutendes geleistet und dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man die künstlerischen Eigenschaften seiner hiehergehörigen Werke ins Auge faßt. Nicht als ob ewige Werte in ihnen stäken oder als ob sie von Genialität und Keimkraft überströmten wie Hafners wilde Komödien. Aber sie sind bei aller Bequemlichkeit der Maché doch klar und übersichtlich gebaut, ein bis zum bitteren Hohn sich aufreckender Sittenrichter und Prediger führt in ihnen das Wort, und ein scharfer Beobachter

und Former steht hinter ihren Gestalten, wohl befähigt, nicht nur neue Käspersles wie den „Dummen Anton“, sondern auch echte, das ganze Kulturmilieu repräsentierende Wiener auf die Beine zu stellen.

Die Bedeutung Schikaneders im Sittenstück wurde nur von einem Zeitgenossen, von Kringsteiner beträchtlich überflügelt. Schon als Parodist in „Romeo und Julia“, in „Berthers Leiden“ und „Braut in der Klemme“ ein schlagkräftiger und stimmungstarker Lokaldichter, hat Kringsteiner seinen vortrefflichen „Zwirnhändler aus Oberösterreich“ (1801), seinen „Tanzmeister“ (1807) und „Die elegante Bräumeisterin“ (1808) erst recht in Duft und Farbe Wiens getaucht. Der übermütige Spaß der „Kaiserstadt“ und ihre anheimelnde Mundart, ihre arg an Leichtsinns streifende Daseinslust und Güte verdichten sich bei ihm zu einem runden Lebensbild, das doppelt echt ist, weil es alle Töne, überwältigende Komik und teilnahmsvollen Ernst, Liebe und Rüge in sich vereint. Eines bloß fehlt zur vollen Wahrheit und sollte noch lange, bis zu den Tagen Anzengrubers fehlen: die Erkenntnis nämlich, daß auch noch so gut geschaute Menschen und Zustände in einer dünnen Faschingsbühnenluft voll Tanz und Liebelei ewig unwirklich über dem Boden schweben müssen; daß die zwingende Wucht der Handlung sich nur einstellen kann, wenn diese in den ernsthaften Sorgen und Wünschen des tatsächlichen Lebens verankert wird und sich aus einwandfreien Voraussetzungen, nicht aus der billigen Theaterüberlieferung heraus zum notwendigen Ende gipfelt.

Jedenfalls war der Weg, den in der nächsten Generation Raimunds unmittelbare Vorgänger einschlugen, nicht darnach angetan, diesen Mangel zu beseitigen. Nochmals trat, ebenso begünstigt von der unverwelflichen Zuneigung fürs Barocke wie vom allgemeinen Durchbruch des romantischen Geistes, das Phantastische siegreich in den Vordergrund und schenkte F. A. Gleich (1772—1841) seine schlicht anmutigen lokalen

Zauberpossen, Karl Meisl (1775—1853) die satirisch untermalten Gespensterstücke und Götterkarikaturen und später Raimund seine hohen allegorischen Träume. Die Namen Gleichs und Meisls ¹⁰⁾ müssen schärfer hervorgehoben werden, weil die beiden dank einer staunenerregenden Schaffenslust und ihrer nie verstiegenden fröhlichen Laune alle Gattungen des Volksstückes gemeistert und bunt abgewandelt, weil sie zwischen 1810 und 1830 den großen Schauspielern der Leopoldstadt: Schuster, Raimund, Korntheuer, Johanna Huber und Theresie Krones die besten Rollen auf den Leib geschrieben und so die Vorstadtbühnen Wiens beherrscht haben. Aber von innen heraus bereichert haben sie das Volkstheater nicht, das tat erst der dritte und erfolgreichste des heiteren Dreiblattes, Adolf Bäuerle (1786—1859), als er in den „Bürgern in Wien“ (1813) feinen, man darf ihn schon so nennen, unsterblichen Staberl schuf. „Parapluimacher“, Mitglied des „Bürgerkorps“ und dazu ein „pudelnärrischer Kerl“, hat dieser Staberl der zur Frage erstarrten Gestalt Hanswursts und Käspersles sozusagen das Blut Kringsteiners zugeführt, weil er nicht mehr bloß Spaßmacher, sondern im Schauen und Urteilen, in seiner harmlosen Überlegenheit und beschränkten Enge ein echter Wiener Kleinbürger war. Durch ihn und seine Wandlungsfähigkeit hat das lebenspendende Element des Sittenstückes, die Kraft nämlich, zeitspiegelnde Typen zu formen, von der Volksbühne dauernd Besitz ergriffen: nicht nur Bäuerles und anderer Kopien, die „Zwederl“, „Würfel“, „Sandelholz“, „Dederl“, „Quecksilber“ usw. — auch unser lieber Valentin Holzwurm, Nestroys Peter Spann und Kampl, Anzengrubers Kernhofer und Thomas Hammer gehören, wenn wir genauer hinsehen, zu Staberls Sippschaft, insofern auch ihre Drolligkeit aus dem Urgrund des Biederfinns und der bürgerlichen Tüchtigkeit aufwächst. Zum Sittenschilderer einer gemüthlich-harmlosen Zeit wie geschaffen, hat Bäuerle, durch Meisls Wett-eifer angespornt, in einer Reihe von halbwegs realistischen

Stücken („Der Freund in der Not“, „Die schlimme Diefel“ u. a.) Wiener Menschen in großer Zahl lebendig gemacht, sie ebenso oft in tollen Pöffen („Die falsche Primadonna“) gutmütig verulkt und in dem „Fiaker als Marquis“ sogar so etwas wie ein Problemstück geboten, wiewohl dessen Thema, der Standeskonflikt, wieder allzu unkörperlich in der dünnen Theaterluft schwebt. Aber schwächlich, wie er war, überließ es Bäuerle einem weit Jüngerem, Nestroy, den glücklich eingeschlagenen Weg folgerichtig zu Ende zu gehen, und tummelte sich für gewöhnlich — nicht anders als Gleich und Meisl — in der landesüblichen Phantasterei, nur daß er sie eben von Grund auf mit örtlichen und wirklichkeitmalenden Zügen durchsetzte. Freilich zog er so seine besten Treffer neben dem Staberl, Werke, die von Wundern, einschmeichelnden Liedern und Heimatliebe überfließen, nämlich das Besserungsstück „Wien, Paris, London und Konstantinopel“ (1823) und die parodistischen Zauberopern „Der verwunschene Prinz“ (1818) und „Aline“ (1822). Neckisch und voll leichter Anmut, unvergeßlich durch die ewige Liedzeile „Ja, nur ein' Kaiserstadt, ja nur ein Wien“, spricht die „Aline“ doch auch zu unserem Herzen, wenn sie einem anderen Weltteil Menschenliebe und Güte bringt; sie rührt uns durch die sehnsuchtskrankten Bilder des Praters und der Brühl, die mitten im Barbarenland als trauliche Visionen emporsteigen, und dank diesen seelischen Werten dürfen wir ein Standbildchen Bäuerles, bescheiden, aber doch fest, unmitttelbar vor den Tempel des Größten setzen: Ferdinand Raimunds.

Schon Raimunds Leben (1790—1836) hat einen besonderen Zug ins Erhabene und Bedeutsame. Ein Freund des Bürgerlich-Ehrbaren und Wohlstandigen gleich den drei führenden Dichter-Schauspielern vor ihm, Stranitzky, Prehauser und Kurz, mußte er nicht die Erbärmlichkeiten der fahlen Not erdulden wie der allzu lebenslustige Hafner, wie der tolle Verschwender Schifaneder und der Lump Perinet; auch blieb es

ihm erspart, sich wie Gleich, Meisl und Bäuerle selbst zu überleben und mehr oder weniger als Bettler zur Grube zu wanden. Aber statt dieser Schatten eines traurigen Alltags haben alle Schauer des Tragischen sein armes Haupt umwittert, hegte ihn eigener Ehrgeiz, Neid der anderen und Ungenügen an sich selbst von stolzer Schöpferinbrunst zu nagender Verzweiflung; stürzten ihn Beifall und Mißverstand der Welt in die Wonnen des Erfolges und in den Höllenzwang einer irren Ehe, um dafür zwischen ihm und der Einziggeliebten die unüberwindliche Schranke des Kirchengesetzes aufzurichten; brachte ihm bohrende Grübeleien allerlei Wahnvorstellungen und ein grauses freiwilliges Sterben. Als Schauspieler der Volksbühne ganz in deren Anschauungen und Ausdrucksformen erwachsen, als leidenschaftsgeschüttelter, phantasieumrauschter Poet von dem zwingenden Bedürfnis beherrscht, in seinen Dichtungen nur sich und seine Gesichte zu geben, so mußte es Raimund als sein Verhängnis und als sein unvergängliches Verdienst auf sich nehmen, das, was ihm die Überlieferung bot, mit eigenstem Sehnen und Wollen zu erfüllen. Als sein Verhängnis, weil er einfach die Bühnendinge nicht ohne das Schlingwerk von Arabesken zu sehen vermochte und weil darum sein kühnster Höhenflug, statt ihn in die Gefilde der rein und erhaben veranschaulichten Ideen zu tragen, im Zwitterhaft-Unplastischen einer Abstraktion endete. Und als sein köstlichstes Gut, weil selbst diese im Wunsche stecken gebliebenen Höhenwerke — „Die gefesselte Phantasie“ (1826); „Moisafurs Zauberfluch“ (1829); „Die unheilbringende Krone“ (1829) — im Verein mit Raimunds wahren Meisterleistungen hinter Spielzeug und farbigem Tand die Möglichkeiten echter, sinnvoller Dichtung aufzeigten. Oder wie Grillparzer das ausdrückte: „Gerade dieser Zusammenstoß von Geahnet-Poetischem und Gemein-Unkultiviertem ist es, was den Hauptreiz von Raimunds Hervorbringungen ausmacht. Das Barocke ist sein Verdienst, aber sein großes Verdienst.“ (Werke, herausgegeben von Hof, XIII, 402.) Wo Schikaneder ein tolles

Maschinen-Durcheinander des kaum Denkbaren, Gleich und Unerle einen liebenswürdigen Traum gespendet hatten, da machte der Komiker mit dem gramerfüllten Herzen alle Wunderquellen der Romantik springen, und in jedem perlenden Tropfen brach sich der ganze Reichtum seiner Seele: in den aus dem Unboden der Volkspoesie aufspriehenden Versen:

„Brüderlein fein, Brüderlein fein,
Mußt mir ja nicht böse sein!“

„So leb denn wohl du stilles Haus,
Wir ziehn betrübt aus dir hinaus!“

und im Hobellied sowohl wie in der Verdringung dessen, was wir alle nur dunkel ahnen, in den Gestalten der „Jugend“, des „Alters“ und des Bettlers Azur. Allegorien? sei's! Aber von der Art, daß darüber unser tastendes, stammelndes Ich Sprache gewinnt und sich Unsagbares befreit loslöst; fruchtbare Allegorien, die sich bei Anzengruber in visionär geschäute Seelenbilder umsetzen, so wie sie noch einem Wiener Dichter unserer Tage Anton Wildgans, das schlicht ergreifende Gesicht vom Herrn Amtsvorstand Tod eingaben. Und genau dieselbe Erhöhung erfur das Sittenstück durch Raimund und seinen zweckvoll geläuteten Feenapparat. Er braucht nicht Schelten, Hohn und Anklage wie die Schilbach, Schikaneder und Meisl, aber dafür gibt e ganze Menschen und wohlgerundete Charaktere. Seine drei großen Komödien „Der Bauer als Millionär“ (1826), „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ (1828) und „Der Verschwendr“ (1832) — jede von ihnen ein hohes Preislied bürgerlicher Tugend — zeichnen in Fortunatus Wurzel, in Rappelkopf und Flottwell mit gütiger Überlegenheit eine schmerzhaft empundene Zeitkrankheit, und auch der Rahmen, in den diese Menschen hineingestellt werden, ist echt, wiewohl die Farben des Märchenschleiers den grauen Tag freundlich beleben. Man denke nur an Flottwells Gastmahl, an den herrlichen Valetin, dieses goldbedachte Abbild der Treue, oder

ans Idyll in der Köhlerhütte, wo das Bellen des Hundes, das Riesen der Großmutter, des Vaters Fluchen und das rhythmisch einfallende Miau der Kage mitten im Runterbunt der Kinder- und Frauenstimmen die Grundakkorde der Arme-Leute-Musik schärfer und allgemeiner gültig anschlagen, als das eine Häufung von peinlich genau geschilderten Einzelheiten vermöchte. Hier ist Bauerntum, auf seine einfachsten Linien zurückgeführt, und darum hat August Sauer gewiß recht, wenn er in dem Auftritt die Keimzscene von Anzengrubers Bauernkunst erblickt.

So unbestreitbar diese Nachfolge und die im sittlich-pathetischen Unterton des Gesamtchaffens sein mag — keinesfalls hat Raimund die unmittelbare Folgezeit stark befruchtet. Zwar haben Böhm, Börnstein, Elmar, Gulben, Nikoli, Schich, Told u. a. seine Formen und Mittel benützt; aber keines großen Dichters und mehbeladenen Menschen Seele hat in ihren Allegorien mitgezittert und mitzittern gemacht, kein Rappelkopf oder Valentin sprach aus ihnen mit den Lebenslauten seines Schöpfers. Tier- und Spektakelstücke, Zirkuskünste, Varietéschlager und (seit 1842) eine Flut prickelnder Baderilles gingen über die Bretter, die Cheristanes heiliger Schmerz geweiht hatte, und „Literatur“ durfte man es schon nennen, wenn der gerissene Direktor Carl¹¹⁾, der unumschränkte Herr des Wiedener (1826—45) und des Leopoldstädter (1838—54) Theaters, auch den Volksdichtern von Hensler bis Bäuerle, landläufigen Familiendramen und Lustspielen das Wort erteilte.

Einer nur von denen, die nach Raimund kamen, hat die veränderte Melodie der Zeit erfasst, hat, wie jener des Innern „stillen Frieden“, so den „unsäglichen Harm“ gezeichnet, der seit der Pariser Julirevolution immer greller und schreckender hinter der Wiener „fadenstcheinigen Gemütlichkeit“ sichtbar ward: Johann Nestroy (1801—62). Der wahre Potengraber des Vormärzes, schaufelt er ihm mit dessen eigenen Werkzeugen, dem Lachen, der Verzerrung und Übertreibung, die Grube,

machte als Schauspieler und Dichter so lange die Lazzi und grotesken Sprünge seines Ahnen Hanswurst, bis sich die johlenden Zuschauer unversehens zum Gegenstand der Komödie wandelten und „Phäakentum“, „System“ und „patriarchalische Sitte“ in ihrer ganzen Blöße als — Posse dastanden. Im einzelnen Karikatur, Frage, oder wie man es sonst nennen mag, ist Nestroys Gesamtwerk, als Einheit genommen, von hoher dichterischer Wahrheit, weil seine Formen an Tollheit den „vor dem moralischen Untergang tanzenden sardanapalischen Eunuchen“ gleichen, wie sie Moriz Hartmann im vormärzlichen Wien sah. Damit soll nicht gesagt sein, daß Nestroy sein Richteramt bewußt ausgeübt hat. Vielleicht wollte er sich nur den bitteren Geschmack von der Zunge fortspotten, den ihm ein Blick auf die sittliche Faulheit und den geistigen Tiefstand der kleinen Leute, auf die Hohlheit und Liebedienerei der Emporkömmlinge und Großen, auf diesen ganzen krasen Materialismus erregt hatte; aber unerbittlich scharf schauend und vom Gehirn, nicht vom Gemüt beherrscht, nagelte er in einem beißenden Witz, einem meisterlichen Extempore, durch eine Zerrung des Wortes oder seines ausdrucksgewaltigen Gesichtes die schwärende Schande seiner Tage fest. Dieses prachtvolle Detail, diese den Selbstbetrug, falsche Empfindsamkeit und liebgewordene Lügen zu Asche verbrennenden Erkenntnisblitze machen in ihrer Gesamtheit das Kunstwerk „Nestroy“, das Neue und nie Dagewesene an ihm aus, nicht irgend ein einzelnes Werk, nicht die Kraft des Aufbaus oder der Charakteristik, nicht die Ausbildung neuer Bühnen- oder Dramentypen — man wollte denn seine schauspielerische Lieblingsfigur, den von Bäuerle übernommenen räsonnierenden Spießer mit dem guten Herzen, oder die Parade- rollen für den dicken Wenzel Scholz, lauter in ihren eigenen Augen unwiderstehliche, doch nur unwiderstehlich-dumme Bediente, auf eine Stufe mit den ewigen Volksgestalten Hanswurst-Räspelerle-Staberl stellen. In der Erfindung also schwach und lässig, entlehnte er Stoff und Motive verschiedenen zeit-

genössischen Franzosen, auch dem großen Balzac, die Kunstform aber, über Raimund zurückgreifend, dessen Vorgängern Gleich, Meisl und Bäuerle; vielleicht in der Erkenntnis, daß wohl die äußerliche Art der drei eine Ausbildung zulasse, nicht aber Raimunds vollendete Schöpfungen. Deshalb verabschiedete denn auch Nestroy bald nach dem höllischen Feuerwerk des „Lumpazivagabundus“ (1833) die Wunder und wendete seine Kraft dorthin, wohin ihn der Erfolg des sternkundigen Schnapsbruders Rnieriem wies, zur Parodie und zur Posse. Seinem innersten Wesen nach Parodist, schuf er in dieser Gattung schlechthin Musterhaftes, ob er nun dem verspotteten Stück Szene für Szene folgte, wie in den Werken der Frühzeit „Zampa“ (1832) und „Robert der Teurol“ (1833), oder ob er in einem knappen Akt, etwa in der Mustertravestie „Judith und Holofernes“ (1849), den kranken Lebensnerv des Gegners dem Hohne bloßlegte. Eines längeren und mühevolleren Aufstieges bedurfte es in der Posse und nur hier und da ist er geglückt. Nur dann nämlich, wenn Nestroy über Bäuerles Schablone, dieses unbeschreibliche Runterbunt von Eingangsliedern, Couplets, Duodlibets, scherzgespiakten Monologen, Beiseitesprechen, Verkleidungen, Lauschkzenen u. dgl. hinaus die künstlerisch-zwingende Einheit des funkelnden Wizes und der scharf zugespitzten Sprache mit der Grundidee, den Situationen und Gestalten fand. Solche Treffer im Gebiet des reinen absichtslosen Schwanke waren „Das Haus der Temperamente“ (1837), „Die Eisenbahnheiraten“ (1844), „Das Mädl aus der Vorstadt“ (1841), „Lieberesgeschichten und Heiratsachen“ (1843) und namentlich die Tragikomödien des verunglückten Lebemanns und des weltmüden Mörders in der Einbildung „Einen Jur will er sich machen“ (1843) und „Der Zerrissene“ (1844). Seine hier geübte und mit den Jahren zusehends wachsende Kunst, die Menschen nach ihrer Umgebung und ihrem Handwerk hübsch abzutönen und eine Handlung vernünftig zu führen, hat Nestroy befähigt, die Mittel des Realismus zielsicherer zu

benützen. So hat das Jahr 1848, sein zorniges Werden, wortberauschtes Hoffen und bitteres Versagen in der Poffenreihe „Die schlimmen Buben“ (1847) — „Freiheit in Krähwinkel“ (1848) — „Laby und Schneider“ (1849) — „Der alte Mann mit der jungen Frau“ (1849) seinen gallig-herben Niederschlag gefunden, und wenn das Bild auch zu verzerrt ist, um als Ganzes wahr zu sein: was sich die Übereifrigen links und rechts an Tollem und Gemeinem geleistet haben, ist als unheimlich lebendiger Schnörkel von Nestroy der Geschichte aufbewahrt worden. Ebenso rühren seine Sittenstücke „Zu ebener Erde und im ersten Stock“ (1835), „Der Talisman“ (1840), „Der Unbedeutende“ (1846), „Der Schützling“ (1847) und „Rampl“ (1852) anfangs zag, dann immer ungestümer und tiefer an Kernfragen der Gesellschaft, wenn Armut und Reichtum, die Rechte der Kleinen und die Anmaßung der Großen einander gegenübergestellt, die Protektionswirtschaft gegeißelt, das Ehe- und die neu auftauchenden Klassenprobleme gewürdigt werden. Noch gilt's einen schweren, vom Komödianten Nestroy nie ganz zu Ende gekämpften Kampf der überkommenen Formen, der ungezügelter Witz- und Spielfreude mit den Forderungen der Lebenserechtigkeit und des höhergespannten Zielwillens, aber als unverächtliche Zeugen des sieghaft-neuen Werdens stehen Nestroys Bilder aus Kaufmannsladen und Werkstatt, aus Kanzlei und Leihbibliothek da, seine wesenhaft im Beruf verankerten Fleischer, Zimmerleute, Winkeladvokaten, Modistinnen und Beamten, die genial einheitlich geschauten Lumpen und Schmarotzer Thomas Pflöfel und Gabriel Brunner, der Knallproß Herr von Fett und die Prachtmenschen Peter Spann, Fabrikant Kern und Chirurgus Rampl. Zugegeben, daß sie der letzten Rundung ermangeln, daß hier ein Buhlen um den Lacherfolg, dort eine billige Begründung mahnt, wie „der Schauspieler Nestroy den Poeten erschlug“. Aber doch grüßen uns aus ihnen schon ahnungsvoll die Figuren und Gesellschaftsschichten Anzengrubers, sein helles, wirklichkeitsfrohes Auge dringt mächtig durch alle Hüllen, und nur eines

fehlt, was Anzengruber und Raimund so nahe verbindet: die sachliche Liebe zum Geschauten und die sittlich verpflichtende Hingabe an ein entsagungsreiches Dichteramt.

Wenn Nestroys Zeitgenossen aus wehmütig lächelnder Erinnerung heraus versicherten, man könne nicht Nestroy ohne Nestroy spielen, so dürfen wir im Rückblick auf die Stücke jener Zeit ebensogut sagen, daß seine Poffenform ohne seinen königlichen Witz geradezu unerträglich gewesen sei. Ob Späße, zu Tode gehegte Wortspiele, Couplets, die mit der Rolle und mit der „Handlung“ nichts zu tun hatten, diese selbst ohne Folgerichtigkeit und inneren Zusammenhang: so stellte sich die von Direktor Carl zärtlich gehegte und durch seine bedenkenlosen Umarbeitungen oft um den letzten Sinn gebrachte Masse der Poffen dar, eine würdige Vorläuferin des theatralischen Unsinns der fünfziger und sechziger Jahre. Vorläuferin auch der verheerenden Sturmflut der Operetten, die, vom Baudevillerummel eingeleitet, mit Offenbachs mythologischen „Karikaturen“ in die Leopoldstädter und Wiedener Bühnen einbrach und schließlich Anzengrubers Werke von den Brettern fort schwemmte. Schuld an dem zunehmenden Verfall trug vor allem der Wandel, der um 1850 im Theaterpublikum eingetreten war. Die immer schwerer um ihr Dasein ringenden Arbeiter und Handwerker blieben aus, und statt ihrer rückte der neue Bürgerstand ein: Landfremde Spekulanten, Industriehyänen, Glücksritter, die sich unterhalten und über leichten Melodien ihre Geschäftsjorgen vergessen, die auch ihre ermüdeten Sinne durch Frauenreize aufstacheln wollten, ein Bild ihres Lebens aber oder die liebvertraute heimische Art suchten sie im Theater nicht. Wo bislang die Stetigkeit eines bodenständigen Menschenschlages entschieden hatte, herrschte nun Unberechenbarkeit und Laune reicher, doch plebejischer Emporkömmlinge und machte so Dichter wie Schauspieler unsicher. Man begann zu experimentieren, sich zu überbieten, wahllos Pariser und Berliner Poffen- und Lustspielware einzuführen, alte Schlager auszugraben, Sultanslaunen

der Darsteller großzuziehen und den Witz durch Zoten, Ehrenhaftigkeit durch Ehebruchsorgien zu ersetzen. Widerstand wurde wohl rege, kaum daß das Verderben einriß, also schon in den Tagen Nestroys. Aber weil die Ursachen des Niederganges so tief im gesellschaftlichen Leben verankert waren, muten einen die Bemühungen Kaisers, das Überkommene zeitgemäß weiterzubilden, so traurig-hoffnungslos an, sehen wir ihn und seine besten Nachfolger Elmar, Verla und Langer gar zu oft die Schwelle überschreiten, jenseits welcher sich der Ritsch endlos dehnt. Schließlich hat ja auch Anzengruber seine weit kostbareren Waffen vor der Operette und dem Boulevarddrama strecken müssen, und was wir als sein dauerndes Verdienst preisen, ist nicht, wie er wollte, der breiten Masse der Wiener, sondern dem hohen Drama zugute gekommen. So angeschaut, beginnt die Publikumstragödie „Anzengruber“ bereits mit dem achtungsgebietenden Kampfe Friedrich Kaisers (1814—75).

Der neue Mann hat in seinen „Lebens- oder Charakterbildern“ die einstigen Sittenstücke in eigenartiger Weise aufgefressen. Zwar höhnte Nestroy, daß er „in einem Stück drei G'ipaf und sonst nichts als Tote, Sterbende, Gräber und Totengräber vorkommen ließe“, doch hat er tatsächlich die weiteren Werke des Spötters stark beeinflusst und sich auch Anzengrubers Dank erworben¹²⁾. Freilich darf man, um ihm gerecht zu werden, seine Absichten nicht an seinen Leistungen messen und muß billig bedenken, wieviele Zugeständnisse an die Tagesmode und an allerlei überlieferten, doch wirksamen Plunder ihm sein Ausbeuter Carl und die Not des Lebens abrangen. Er wollte mit den Mitteln der Volksbühne und unter kluger Ausnützung neuer Richtungen — besonders des französischen Sensationsdramas und des eben entdeckten Bauernmilieus — die treibenden Kräfte des Lebens interessant und eindrucksvoll darstellen, Nüchternheit, Leidenschaft, Ernst und Komik sollten sich auch auf dem Theater zur Einheit verbinden. So konnte das Schauspiel wieder zur Schule des Volkes werden, tüchtige Gesinnung von

hier aus unter die Leute kommen¹³). Und sicherlich hatte Kaiser das Zeug in sich, solche Vorsätze zur Tat zu machen. Denn er wußte kräftig vorzubereiten, zu steigern und zu überraschen, Gegensätze scharf nebeneinander zu stellen, Menschen derb holzschnittartig zu umreißen, hier ein lustiges Licht aufzusetzen, dort durch echt dichterisch Geschautes zu ergreifen. Stets aufrechten Charakters, niemals zimperlich, doch auch nie frivol, nahm er den Kampf Hafners und Kringsteiners gegen bürgerliche „Damen“, gegen Dienstbotenverachtung, Luxus und typische Charakterfehler wieder auf, aber er leuchtete auch in moderne Gesellschaftsprobleme wie Fürstenerziehung, Priestermacht, Aufstieg des Bürgertums und der Juden, Kapitalismus und Prostitution mutig hinein. So hätte er gute handfeste Stücke in der Art von „Stadt und Land“ (1844), „Die Schule des Armen“ (1847), „Männerschönheit“ (1848), „Ein Fürst“, „Mönch und Soldat“, „Eine Pöffe als Medizin“ (1849), „Junfer und Knecht“ (1850), „Ein Bauernkind“ (1856) und „Haus Rohrmann“ (1865) gewiß weit öfter zu schreiben vermocht, wenn nicht allzu vieles an ihm gezogen und gezerrt hätte. Schon der eiserne Bestand der Volksbühne versperrte manchen Weg ins Freie: es mußte einen Widerfynn ergeben (und deshalb sind selbst die besten Stücke Kaisers vom Spielplan verschwunden), wenn die brennenden Fragen des Tages aus der Realität des eben Erlebten in die seltsame Rampenbeleuchtung mit ihren Scheintoten, vertauschten Kindern und allmächtigen Vormündern, mit ihren heimlichen Ehen und entwendeten Dokumenten verschoben wurden. Ebenso oft stand die bequeme Fülle von Typen und Motiven einer Vertiefung entgegen, weil sie Kaiser dazu verführte, ohne erst etwas vom Eigenen hinzuzutun, die ausgefahrenen Gleise des Besserungs- und Charakterstückes zu benutzen, und ähnlich wirkte die handwerkliche Technik. Sie gab den Expositionen die Sicherheit, doch auch die Lässigkeit grob einführender Gespräche, verwischte den Unterschied zwischen künstlerischer Spannung und staunenerregender Verblüffung, ver-

schuldete die Eingangsmonologe, die stückfremden Couplets und die abgegriffenen Figuren. Als die ärgsten Verderber aber erwiesen sich Carl und das von ihm misleitete Publikum. Ihnen fällt es zur Last, wenn Kaiser der Komik — gewöhnlich in einer Hanswurstrolle — über Gebühr Raum gewährte, wenn er sich meistens damit begnügte, Tendenz zu predigen, statt sie zu gestalten, und wenn er dem günstigen Ausgang zuliebe tragisch angelegte Handlungen ins Lappisch-Versöhnliche umbog, so alles zerstörend: die Wahrheit seiner Menschen und die Überzeugungskraft der Gesinnung. Das ist doppelt zu bedauern, weil diese Gesinnung noch heute Zuneigung zu wecken vermag, so unterschieden wendet sie sich gegen Rückschritt und Freiheitsschwindel, gegen Frömmelei und Unbulbsamkeit, gegen Habgier und trügerischen Schein, so freudig dringt sie auf Echtheit und innere Freiheit¹⁴). Sicherlich hat sie Anzengruber stark angezogen und ihm manche Gestalt lieb gemacht, z. B. den muckerischen Erbschleicher Egidius aus „Mönch und Soldat“ oder den heimfindenden Franz Horner, „Das Bauernkind“. Doch mehr noch hat der werdende Meister den Werken Kaisers im allgemeinen abgeschaut, wenn er die Handlung entschlossen führen lernte, Thesen und Zeitprobleme zum Kernpunkt seiner Stücke machte, wenn er die einzelnen Akte bildmäÙig ausgestaltete, Scherz und Ernst künstlerisch zur Einheit band und die Überlieferung mit Zügen der Wirklichkeit sättigte. Sein Bestes aber gab der Ältere an den Jüngeren weiter mit den vielen wohl gelungenen Typen des Kleinbürgertums, diesen Handwerkern, Krämern, Wirten und lustigen Brüdern, und mit dem ländlichen Umkreis seiner starcknochigen Bauerngestalten.

Denn das war das Neue an Kaisers Bauern Dramen, daß sie das Dorf als Ganzes und damit das seelische Problem „Landmann“ der Volksbühne gewannen, während bisher nur Schalksnarren oder rührfelige Schäfer in der Lederhose gesteckt hatten. Wenigstens auf den Brettern der Vorstadttheater. Da waren (ganz so wie früher die Gegner Reidharts oder die

Bauern der Fastnachtspiele) der „Sauschneider“ Hanswurst und der „Bräuersohn vom Lande“ Kochus Pumpernickel dem Wiener nur dazu gut, in ihrer Unflätigkeit und Tölperei die eigene Bildungshöhe zu bespiegeln; und umgekehrt hatte der „Tyroler Bastel“ seine städtischen Verwandten vom Standeswahn zu heilen, hatte Seidl's „'s lekti Fensterln“ oder Baumanns „Versprechen hinterm Herd“ im Großstadtlärm ein Idyll vorzuzaubern. Ob ihn nun Hochmut, ob ihn sentimentale Sehnsucht nach einfachen Urzuständen herbeirief, und wie wunderherrlich auch die Almhüttenszene im „Alpenkönig“ oder der „Millionenbauer“ Fortunatus Wurzel sein mögen — erst der Gegensatz zum Bürger gab dem Dörfler ein Daseinsrecht auf der Volksbühne, seine eigene Seele war hier noch nicht entdeckt. Die fand sich selbst nur langsam und auf vielerlei Umwegen: in rückschauenden Schriften von Männern wie Uli Bräker und Jung-Stilling, welche selbst entscheidende Seiten ihres Wesens nur aus ihrer Abkunft zu begreifen vermochten und die darum die Dorfstimmung liebevoll-anschaulich festhielten; in den wirklichkeitsstreuen Gemälden von Bosz, Maler Müller und Hebel, deren schlichter Natursinn Landschaft und Menschen als Einheit erfaßte und sie in ihrer wechselseitigen Bedingtheit darstellte; und schließlich im Kampf um würdigere Daseinsformen, wie ihn Rousseau und Justus Möser literarisch einleiteten. Mit dem Fortschritt der Bauernbefreiung bekamen die Häusler, Ackerknechte und all die Kleinen, die man bisher als eintönige Masse zu sehen gewohnt war, soziale und politische Bestimmtheit, und je individuellere Züge im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts das Naturgefühl annahm, desto deutlicher tauchten aus dem Nebel des Unbestimmten die Umrisse von Persönlichkeiten und scharfgeschnittene Gesichter auf.

Es war ein neuer, jungfräulicher Boden, der sich hier der Kunst öffnete, und Erzähler wie Dialektdichter nahmen froh von ihm Besitz. Nun ging's nicht mehr um Außenseiter und um ländliche Episoden wie bei Reidhart, Hans Sachs,

Grimmelshausen, Pestalozzi, im „Götz“ und im „Werther“. Die Lindemayr, Stelzhamer, Castelli und Kaltenbrunner (um bloß einige Österreicher zu nennen) lebten vielmehr in der Mundart, so daß die eigentümliche Luftschicht des Lokales das Um und Auf ihrer Komödien, Lieder und Schnurren bildete. Und ein noch höherer geschichtlicher Wert kommt dem „Braven Rasperl“ Brentanos und Immermanns „Oberhof“ zu, weil sie, für die Erzählungskunst pfadfindend und nur dem „Meyer Helmbrecht“ vergleichbar, das Dorf und die bäuerliche Vorstellungswelt als Reinstätte ganz besonderer und doch menschlich tief erschütternder Konflikte erwiesen. In der nächstfolgenden Zeit brachte Balzac der Dorfgeschichte künstlerische Bervollkommenung im Sinne des Realismus, George Sand schenkte ihr manches neue Motiv und eine stattliche Menge deutscher Dichter schuf die notwendige landschaftliche Vielfarbigkeit. So traten zu Immermanns Westfalen die homerischen Schweizer Gotthelfs, Otto Ludwigs helle Thüringer, die Bayern von Ludwig Steub, Hermann v. Schmid, J. F. Lentner, Melchior Meyr und Maximilian Schmidt, die österreichischen Alpler August Silbersteins, Joseph Ranks und F. M. Felders Leute aus dem Böhmer- und dem Bregenzerwald und, alle an Ruhm überstrahlend, die Schwarzwälder Auerbachs.

Ganz so rührsam, besinnlich, freigeistig und breitspurig, wie der Bildungsmensch Auerbach seine Bauern sah, waren sie ihrer empfindungsfeligen, jungdeutsch-debattierenden Zeit willkommen und so drangen sie auch aufs Theater vor. Leider fehlte nur den Stückemachern, die sie hier agieren ließen, die weiche Lyrik und die warme Menschlichkeit des Schwarzwälder Meisters, nicht einmal seine heute so verlästerte philosophische Manier nannten sie ihr eigen. Im Grunde war's nur eine leere Masken- und Kostümkunst, die sich vom Anbeginn auf typische Gestalten, Themen und Formen festlegte: auf die unerträglich harten und ebenso unsinnig gütigen Väter oder Vormünder, auf die biedereren, aber blutarmen Burtschen und ihre

endlich siegreiche Liebe zum reichen Dirndl (bisweilen war's auch genau umgekehrt), auf lastende Geheimnisse, Lachen unter Tränen, edle Seelen in einem mißgebildeten Körper, auf wesenslose Staffagefiguren, Wirtshauszenen, Schnadahüpfl, dialogisierte Erzählungen u. dgl. Schon Holteis „Hans Jürge“ (1833) war ein Spiegel all dieser Arten und Unarten, und die Mosenthal und Birch-Pfeiffer, die nach ihm kamen, brachten es sogar fertig, aus tiefgründigen Kunstwerken den Geist zu vertreiben. So luden sich der „Schulz von Altenbüren“ (1868) des einen und „Das Schwert Karls des Großen“ der anderen bei Immermann zu Gast, Mosenthals „Sonnwendhof“ (1857) schlachtete Gotthelfs „Elfi, die seltsame Magd“ aus, und in „Dorf und Stadt“ (1848) und der „Grille“ (1857) schlug die Birch Erzählungen von Auerbach und George Sand zu dramatischer Scheidemünze platt. Aber sei dem wie's sei: nach dem machtvollen Charaktergemälde des „Erbförsters“ und nach den weit schwächeren, doch dichterisch gewollten Versuchen Auerbachs und Saars „Der Wahrspruch“ (1854) und „Eine Wohltat“ (1861) waren die Stücke Mosenthals doch noch das Beste, was die sogenannte „Literatur“ im Bauerndrama leistete. Denn neben den Zuckergüssen der Birch und der Tragik ihres „Goldbauern“ (1860), die allen Ernstes Tod und Verderben daraus ableiten möchte, daß die wackeren Ramsauer nur untereinander heiraten, muten einen die Seelenkämpfe und Probleme immerhin noch als möglich an, die dem Valentin im „Sonnwendhof“ (einem Vorgänger von Anzengrubers Leonhardt Trübner) und der von einem Christenburschen geliebten und verlassenen Jüdin „Deborah“ (1849) begegnen. Durch die Seelen dieser allzu durchsichtigen Theaterpuppen zuckt wenigstens bisweilen ein Blitz echter Menschlichkeit.

Die Dichter der Wiener Volksbühne konnten das Bauerngewand leichter handhaben, weil sie es der Kontrastwirkung zuliebe einzelnen Gestalten schon längst umgeworfen hatten und sich bloß einer willkommenen Bereicherung, nicht

einer Neuschöpfung gegenüberstehen. So bewegte sich Kaiser eigentlich noch in den gewohnten Bahnen Schifaneders und Kringsteiners, wenn er (1844) seiner aufgeblasenen Gulalia von Hochfeld durch ihren Schwager, den „Viehhändler aus Oberösterreich“, den Kopf zurechtsetzen ließ, und Auerbachs Töne klingen nur in der größeren Innigkeit an, mit welcher die Landleute von ihrer Art und Heimat sprechen. Da bedurfte es nur eines kleinen, fast selbstverständlichen Schrittes, um mitten ins Dorf hinein und um doch nicht aus der lebendigen Überlieferung herauszukommen — und diesen Schritt eben hat Kaiser getan. Seine unbekümmerte, am Lokaltück geschulte Freskokunst gab den bleichsüchtigen Typen der Dorfhonoratioren, Großbauern, Häusler, Knechte, Mägde und Ortslumpen doch so etwas wie Blut, den Bühneneffekten sinnlich-kraftige Anschaulichkeit. Spiel und Gegenspiel traten scharf gesondert und feste Verbindungen bevorzugend¹⁵⁾ gegen einander, die Musik ward aus leerem Aufputz mitbestimmendes Daseinselement der Gattung. Diese Gattung rein zu erhalten, war im übrigen Kaisers geringster Kummer. Raum hie und da bemühte er sich, seine beiden von Rommel hübsch herausgeschälten Grundthemen — die Heilung eines Trozkopfes und die reuige Rückkehr zur Scholle — einfach abzuwandeln. Viel lieber machte er den neuen Stoffkreis zum Rahmen von Zeitfragen („Mönch und Soldat“, „Junfer und Knecht“), pries in ihm die Errungenschaften der Technik („Eine neue Welt“, 1860) und noch öfter kreuzte er ihn mit anderen Kreisen und Themen, so mit dem Soldaten-, Räuber- und Kriminalstück.

Das Verfahren Kaisers blieb für alle seine Nachfolger richtungsgebend, nicht um Bauernndramen ging es ihnen, sondern um möglichste Mannigfaltigkeit auf der Volksbühne. Auch sie luden sich also beim Dorfstück nur gelegentlich zu Gast, und jeder behandelte es nach seiner schon anderwärts bewährten Schablone. So überlud es Therese Megerle mit Rührseligkeit und Schauereffekten; Josef Böhm, Julius Findeisen und Stir

entlockten ihm die billigsten Poffenwirkungen; Flamm und Wimmer verstiegen sich zum lehrhaften Pathos, wobei z. B. ihr Lebensbild „Der Teufel im Herzen“ das vierte Gebot anrief; Karl Elmar und Alois Verla benützten ihre seltenen Streifzüge aufs Land zur gewohnten Zeitkritik.

Da scheint es mir doch kein ganz verächtliches Verdienst des Münchners Franz Brüller (1805—79)¹⁶⁾ gewesen zu sein, wenn er seine gesammelte Kraft der Bauernkomödie widmete, und vielleicht war es dieses unwillkürliche Festhalten an der ihm gemäßen Form, was ihm die Zuneigung Anzengrubers eintrug. Handlung und vertiefte Charakteristik freilich war Brüllers Stärke nicht. Aber die Sprache der Bauern, derbe, brummige Alte und täppische Liebespaare, die traf er mit schalkhafter Naivität, man lese z. B. die trotz aller Karikierung klanggehten Worte Seffs in der „Schönen Klosterbäuerin“: „Der Waschl, a dös is a Staatskerl. A seelenguter Kerl. Treu wie a Hund, arbeitsam wie a Och, geduldi wie a Esel, stark wie a Bär, schnell wie a Reh und gescheidt wie a Aff.“ Und wenn wir uns gar desselben dummen Jungen Lied gesungen denken

Steh oft a halbe Stund
 Frau ma nix z'sag'n,
 Hab ja a G'schloß vorm Maul,
 Kann's kaum datrag'n.
 Mir druckt's das Herz fast ab,
 Kimm't's über die Stiegen herab,
 Wie's mich sieht, das ist dumm,
 Draht sie sie um.

Endli fällt mir was ein,
 Driafel wird g'schrieb'n,
 Steck's in mein Joppen 'nein,
 Steht drin von Lieb'n.
 Setz mi hin vor ihr Haus,
 Wart bis sie kommt heraus,
 Wie's mi sieht, das ist dumm,
 Draht sie sie um.

da wird uns der Bericht Bettelheims einigermaßen verständlich: „Wenn jüngere, kühler Freunde nicht begreifen wollten, daß Anzengruber auf der Höhe seiner Meisterschaft dieser biedereren, handfesten Volkschauspiele mit ihren höllenschwarzen Bösewichtern und himmelblauen Tugendhelden überhaupt noch ernstlich Erwähnung tat, dann war er wohl imstande, statt jeder gesprochenen Entgegnung die Lieder nach den Brummerischen Weisen anzustimmen, mit welchen Rott als Toni dereinst sein junges Herz entzückt hatte.“

Auerbach, Kaiser und Brüller standen nach Anzengrubers eigener gewichtiger Aussage seinen Bauern Pate, seine Technik im großen ganzen aber knüpfte, zumal da hier die verschiedenen Lebenskreise keinen wesentlichen Stilunterschied bedingten, an alle Formen des Wiener Volksstückes an, wie sie neben und nach Kaiser die Elmar, Verla, Langer und Berg weitergebildet hatten. Mit Karl Elmar¹⁷⁾ begann das „politische Volksstück“. Es erregte Kaisers Mißfallen, weil es, statt die Kämpfe des Tages in Charakteren zu veranschaulichen oder sie „prophetisch zu erlebigen“, Dialog und Couplets mit Schlagworten überwürzte und die straffe Führung der Handlung außer acht ließ. Trotzdem verschafften die wackere freiheitliche Gesinnung und der treffsichere Witz der zeitkritischen Bemerkungen Elmars hierher gehörigen Werken — „Paperl“, „Neues freies Bürgertum“, „Teufels Brautfahrt“, „Der politische Schnipser“ — jubelnden Beifall, glückte es ihnen doch, wenigstens für Stunden den Druck des Nachmärzes von den Seelen fortzunehmen. Geradezu wie ein Nachruf auf die verschauhten Schattten und den abgeschnittenen „Zopf“ klang das gut gerundete komische Zeitbild „Der schönste Zopf“ (1867). Ähnlich wohlthuend wirkten die bürgerlich-schlichten Bilder, welche „Die Frau im Geschäft“, „Aus der Gewerbswelt“, „Das Mädchen von der Spule“, „Unter der Erde“ und die Fabrikkomödie „Gold für alles, alles für Gold“ von den verschiedenen Berufen und Sorgen der Bevölkerung gaben, und verstärkt wurde der Ein-

druck innerer Teilnahme durch einen bisweilen durchbrechenden, die Sprache jambisch formenden Unterton von Lyrik. Diese lyrisch-romantischen Neigungen schenkten Elmar das anmutige ländliche Drama „Ein vergessenes Lied“ und die Künstlerfäzze „Ferdinand Raimund“, gelegentlich führten sie ihn sogar zum Zauber- und Traumspiel zurück. Nur als Menschengestalter hat sich Elmar recht schlecht bewährt: da verfiel er bald in Schablone, bald in arge Unnatur, wes zum Zeugen der geradezu entseßlich edelmütige „Jüdische Diensthote“ angeführt sein mag.

Solche Mißgriffe ließ sich Alois Berla¹⁸⁾ kaum je zuschulden kommen, obwohl auch ihm die Hast der Arbeit nur selten gestattete, seine Charaktere zu vertiefen. Gleich Kaiser vom Geschäftssinn der Direktoren und vom Stoffhunger des Publikums vergewaltigt, stellte er leider meistens eine platte Liebesgeschichte in den Mittelpunkt des Geschehens, führte mit Taschenspielergeschwindigkeit einen seelischen Umschwung und die Lösungen herbei, bog tragische Motive ins Versöhnliche oder Komische um, versank oft ganz ins Harmlos-Nichtige und betrog sich so selbst um die trefflichsten Ansätze. Denn wenn einer, so war Berla zum Volksdichter und Volkserzieher geschaffen: ein gut deutscher und liberaler Mann, wollte er das Rechte in Staat und Gesellschaft, sah die Welt, wie sie ist, mit erfreulichem Scharfblick und verband ein gewisses natürliches Stilgefühl mit schlagendem Humor¹⁹⁾. Anlagen, die ein so rundes, anmutiges Ding zeitigten wie das lustig-sinnige Landmärchen „Gervinus, der Narr vom Untersberg“. Weiters kann sich keines der vielen Standesstücke, die vor Berla über die Wiener Vorstadtbühnen gingen, mit seinem Bild aus dem Volksleben „Die von der Nadel“ messen. In der Fabrik, bei der Heimarbeit und im Konkurrenzkampf, mit seinen Unternehmern, Arbeiterinnen und Kunden, kurz in allen seinen Bedingungen und Vertretern lernen wir hier das Gewerbe der Kunststickerinnen kennen, aber der Wirklichkeitsinn

der Schilderung verpufft an der Unmöglichkeit der Verwicklung. Ebenso zwitterhaft erörtern die Einakter „Die Gewerbsfreiheit“ und „Gasflamme und Schusterkerze“ die sozialen Probleme vom Kunstzwang, vom freien Handwerk und erwachenden Schwindelgeist; und wieder nur eines, aber das Wichtigste: Folgerichtigkeit und herber Ernst fehlen, damit sich die „Jungfer Tant“ und „Das tägliche Brot“ zu Wiener Sittenbildern von dauernder Geltung ausweiten. So aber ergibt hier der lebendig genug verkörperte Gegensatz zwischen alter, arbeitsehrfamer Art und sittenloser Genußsucht keine erschütternde Anschauung gleich dem „Vierten Gebot“, sondern nur eine erbauliche Predigt, während dort kraftvoll realistische Bilder aus dem Bienenstockgetriebe eines Miethauses, aus Versatzamt und Wirtsstube in der wohlbekannten erdfremden Bühnenluft hängen.

Wertvolle Anlagen gab es auch bei Anton Langer²⁰⁾ zu zerstören, ein Geschäft, welches die erbärmlichen Zustände der Volksbühne ausgiebig besorgten. Im alten und im neuen Wien und in der Geschichte Österreichs fast wie ein Gelehrter zu Hause²¹⁾, traf Langer neben groben Mühlbachianen über Maria Theresia und Joseph II. („Der letzte Jesuit“, „Der Gevatter von der Straße“) die nette dramatische Anekdote über Raunitz und den Juden Oppenheimer, der zugunsten seiner Stammesgenossen nur „Ein Wort an den Minister“ richten darf und geistesgegenwärtig das Mahnwort „Schweigen“ spricht. Er traf die schöne Verklärung des Befreiungskrieges „Ein Judas von Anno neun“ und das Genrebild „Strauß und Lanner“, das gleich Elmars „Raimund“ und Haffners „Therese Krones“ der Neigung der Zeit für anmutig-sentimentale Episoden aus dem Künstlerleben entsprach. Da eben damals auch die Soldaten viel Teilnahme weckten, verknüpfte Langer in den wohlgelungenen Volksstücken „Ein Wiener Freiwilliger“ und „Zwei Mann von Heß“²²⁾ einige ihrer besten Vertreter mit der immer wirkfamen Fabel vom mühsamen, hindernisumdrohten Finden zweier

Liebender. Hängen auch Handlung und Personenkreis nicht gerade innerlich notwendig zusammen, so muten doch Mundart und Kulturton nahezu dokumentarisch echt, die munter gezeichneten Menschen und Vorgänge geschickt erfunden an, und Ähnliches darf man dem figuren- und typenreichen, sehr lustigen „Hausmeister aus der Vorstadt“, der „Mehlmesserpepi“, dem „Juristentag“ und dem zeitkritischen „Aktienkreißler“ nachrühmen. Freilich können schon hier die Worte „Vaterland“ und „Kaiser“ nicht vorkommen, ohne Pathos und Süßlichkeit auszulösen, und diese Unart nahm mit dem Alter und der wachsenden Vielschreiberei Langers derart überhand, daß er, einst eine der besten Hoffnungen des Volkstheaters, in Phrase und Verlogenheit unterging. So mußte ihm Schlögl das bittere Wort vom „klebrigen Loyalitätsfirup“ aufs Grab setzen, und Anzengruber schrieb nicht minder hart: „— er hatte die souveräne Verachtung voraus, zu schreiben, was er sich zusammenlügen mochte; den Viertelstundenthufiasmus zu wecken, das konnte, das verstand er, und dann, wußte er, saß das begeisterte Volk ebenso wie er bei Pilsner und Lager —“ (Brief an Alba Christen vom 9. August 1881).

Ofter und schneller noch als die besten stiegen natürlich die dramatischen Tageschriftsteller in unerquickliche Niederungen hinab; dorthin, wo Volksstück und Posse aufhörten, Leben abzubilden, und sich damit begnügten, ein Sammelurium alberner Spässe zu sein. Ein eigenes Antlitz oder auch nur einzelne Persönlichkeitszüge an diesen „Dichtern“ zu entdecken fällt schwer. Höchstens waren vielleicht Bittner, Costa und Gopp etwas lustiger, Flamm und Wimmer lehrhafter, Frau Megerle schreckliebender, Grandjean, Flerx und Guin dem französischen Konversationston näher, Karl Haffner, Dorn und der aufs Soziale gerichtete Barry etwas begabter als die anderen; als diese immer wieder auftauchenden und nie über die platte Ödigkeit der Wortwitze und komischen Situationen, über zuchtlose Technik und Effekthascherei hinauskommenden Bergen, Find-

eisen, Gründorf, Morländer, Stig, Young usw. Worunter sie verdarben, das war der Älteste und Neueste wahllos verschlingende Stoffhunger und noch mehr die Entwienerung des Publikums. Jener ließ kein Einzelwerk und keine aufkeimende Gattung, z. B. das vielversprechende „politische Volksstück“, wirklich ausreifen; diese nahm dem Autor den natürlichen, folgerichtigen Zusammenhang mit der Überlieferung und jenen Boden des Widerklangs, der vor Entgleisungen ins Unechte, Stilwidrige bewahrt. So mußte das Traurigste dazu herhalten, gröhrendes Gelächter auszulösen, die Verbtheit entartete zur Zote, das Gefühl fürs Bürgerlich-Wohlanständige, besonders im Eheleben, zur lässigen Duldung des Sittenlofesten. Die Form verwilberte zu einem kaum verbundenen Nebeneinander von mehr gesprochenen als gesungenen, witz- und anspielungs- gesättigten Couplets, Monologen und Gruppenbildern, in der Sprache zu einem groben „Vorstadtjargon“, der „dichterische“ Atem reichte nur noch für dürftige Einakter aus.

Als Gradmesser traten an Stelle des gesunden Volksinstinktes die Schauspieler: Weil Frau Ida Brüning-Wollbrück ihrer norddeutschen Aussprache wegen nicht recht ans österreichische Volksstück herankamte, herrschte am Theater an der Wien durch ein Jahrzehnt (1842—47) das Vaudeville, wie denn auch dieses ihrem prickelnd-reizvollen Wesen mehr entsprach. Karl Treumanns (seit 1852) geringe Charakterisierungskunst arbeitete im Verein mit seiner wirksamen Art des Vortrages dem Erfolg der Einakter, Soloszenen und Operetten vor, denen dann Marie Geistinger, um sie vollends zur Höhe hinaufzuführen, ihr sprühendes Soubrettentemperament lieh. Ohne Josephine Galmeyer und ihre geniale Kraft, aus zwei, drei Andeutungen des Dichters einen lebendigen Menschen aufzubauen, hätte sich D. F. Berg nie so spielend leicht seine Erfolge gepflückt, ihr graziöser „kantänierender“ Übermut machte manches unsinnige Geschreibsel zur kaum beachteten Grundlage eines köstlichen Genusses. Mit Treumann, der Geistinger und Galmeyer ver-

einigten sich in den sechziger Jahren noch Blasel, Frieße, Knaack, Matras, Kott, Smoboda, Tewele, Baillant und andere Meister des Humors, um die Wiener aus dem Häuschen zu bringen, aber diese „Dieblinge“ scheuten sich auch nicht — der eine gleich Kott und der Gallmeyer rücksichtsloser, der andere weniger merklich — Publikum, Direktoren und Dichter zu tyrannisieren. Ihren Rollen, ihren „Schlagern“ zuliebe verschwand oft der letzte Sinn aus den ihnen ohnedies auf den Leib geschriebenen Stücken, Übertreibung und Karikierung lösten den schüchternsten Versuch einer Charakteristik endgültig ab. Ob ein fröhlicher Witz für den brummigen Alten, ein geistvolles Wort für den Dümmling paßte — was verschlug's? Hatte doch der Mime seinen glänzenden „Abgang“ in der Tasche. „Aus dem Tag — für den Tag!“ wird wohl immer die Losung des für den Augenblick schaffenden Schauspielers bleiben, und weil er die verstand und sich zur Richtschnur nahm, war D. F. Berg zwischen 1855 und 1875 der rechte Mann für die herrschlustigen Bühnenkünstler.

Berg²³⁾ übertrug einfach Art und Gegenstände seines Witzblattes „Kikeriki“ (seit 1862) auf die Bretter und stichelte, der echte „Journalist des Theaters“, hier wie dort auf Siemandeln, anmaßliche „Gnädige“, Reklame mit Insektenpulver, grobe Hausknechte und Marktweiber, aber auch gegen allerlei Auswüchse der Zeit, als da waren verstaubte Ortsrichter, Naderer, Soldatenschinder, Wallfahrer, Kirchendiener, muckerische Pfaffen, das Weberelend, die Not der Straßengelehrten usw. Als Gegenbilder gab er den zu unrecht verdächtigten „Wiener Dienstboten“ und seinen edlen Anwalt, den nicht minder edlen und — man denke! — an der „Neuen freien Presse“ mitarbeitenden Pater Kilian zusamt dessen braver „Pfarrersköchin“, den beschämend guten Juden „Isaak Stern“, einen „Barmherzigen Bruder“, wie er sein soll, ein „Mädel ohne Geld“, eine „Leichte Person“, „Schlimme Töchter“, eine „Alte Schachtel“, „Eine verdächtige Person“, die sämtlich viel besser sind, als ihr Spitz-

name es befürchten läßt; und all das aufgepußt mit sehr, sehr viel Patriotismus. In dem, was er bekämpfte und empfahl, immerhin ansprechend, verlegt Berg um so mehr durch die leichtsinnige, hemmungslos dem Effekt nachjagende Art seiner Mache und durch den Raubbau, den er mit seinen Anlagen trieb. Schien es doch, als dienten ihm sein Bühnengeschick und seine verblüffende Fähigkeit zu improvisieren, Verwicklungen zu finden und zu häufen, lediglich dazu, alle Gesetze des Aufbaues über den Haufen zu werfen und es bald mit der primitiven Technik der Kreuzerbude, bald mit den raffinierten Mätzchen der schamlos ausgeschriebenen Boulevarddramatiker zu versuchen; als benützte er seinen reichen Witz nur, um jeden Charakter menschenunmöglich zu machen. Da nennt ein Bedienter eine intrigante Oberin nach dem streitbaren Führer der Klerikalen „Madame Greuter“ oder begründet eine Liebeserklärung mit dem blühenden Unsinn: „weil mein Herz keine Markthalle ist für den allgemeinen Verkehr, sondern eine kleine Detailhalle für ein beständiges Ständelweib“. Und ein und dasselbe Stück bringt in seiner ersten Fassung „Einer von unsere Leut“ Anspielungen auf die deutsche und italienische Frage, in seiner Umformung „Isaak Stern“ Scherze über den deutsch-tschechischen Streit, über das Konkordat und die politische Unfreiheit. Diese Poffen hielt eben innerlich nichts zusammen, weder Gesinnungstreue, noch Handlung, noch Charaktere; wo sich Elmar und Langer einigermaßen um Verknüpfung und Begründung bemüht hatten, dort klammerte sich Berg, zwischen Couplets, Liedern und verpuffenden Handlungsansätzen ziellos umhertaumelnd, nur noch an Frau Gallmeyers oder Frau Geistingers siegreiche Laune.

Ziellos und fahrig wie ihr letzter Führer war die Volkshöhne überhaupt, als der Theaterschüler Anzengruber in ihren Betrieb eintrat, zumal auch tüchtige Direktoren — in der Leopoldstadt 1863—66 Treumann, 1866—72 Mäher; An der Wien 1862—69 Strampfer, 1869—75 bzw. 1877 Frau Geistinger

und Maximilian Steiner — mehr auf die Einnahmen als auf sachliche Förderung schauten. Wohl hielten sich noch das Lebens- und Charakterbild im Sinne Kaisers und die Lokalposse; aber fremde Einfuhrware, dann Bergs alberne Schwänke, diese entarteten Nachfahren Bäuerles und Nestroys, und, vorläufig noch langsam in die Breite greifend, die Operette gewannen ihnen Schritt für Schritt den Boden ab. Überdies drangen die etwas literarischer gedachten Lust- und Schauspiele auf den Vorstadttheatern merklich vor, ein Beweis mehr, daß die aus dem Wienertum selbst aufsteigenden bühnenschöpferischen Kräfte vorderhand ausgepumpt waren. Vielleicht können einige statistische Angaben über die Erstaufführungen²⁴⁾ zwischen 1860 und 1870 das Wechselspiel zwischen den verschiedenen Gattungen und Bühnen am hellsten beleuchten und so etwas wie den Dunstkreis herabbeschwören, in welchem der junge Dichterschauspieler wirkte und wuchs und den er aus der Erinnerung also beschrieb: „Ich sah [dem Volke] nackten Unsinn bieten, oft mit krausester Tendenz verquickt, Handlung, Charaktere, alles unwahrscheinlich, unwahr, nicht überzeugend, so daß der guten Sache der Volksaufklärung mehr geschadet als genützt wurde. Es war kein Ankämpfen gegen die Gegner, es war nur ein Beleidigen, ein Auschimpfen derselben . . . Aber selbst das Große und Gewaltige in Wissenschaft, sozialem und politischem Leben der Gegenwart blieb abseits, ganz abseits der Bühne liegen, ihre Figuren waren noch platter als die wirklichen Personen, die denselben zum Vornurfe dienen sollten; es schien, als wollte es kein Dramatiker Rede haben, was in der Zeit lag, und sich mit dem rasch verschwindenden Tage begnügen, dann aber mangelte es der Volksbühne noch mehr als jeder anderen, die von Dichtern vergangener Zeiten zehren kann, an einem Repertoire — ohne das aber keine Mission für dieselbe, weder eine künstlerische noch eine kulturelle.“

Fünftes Kapitel

Wanderjahre

Auf dieses wurzellockere, entwürdigte Volkstheater also hat der junge Anzengruber sein Dasein gestellt. Wer will, mag mit ihm, dem halben Knaben und ganzen Schwärmer, deshalb rechten. Dafür werden vielleicht andere, die auch im Unscheinbaren und Geringen die Lebenswunder verehren lernten, sich vor der Kraft solch idealer Hingabe beugen, werden die göttliche Ananke der Griechen walten, Samans „Stern“ leuchten sehen, wenn ein dürstiger Komödiant seinem ahnungstark geschauten Ziele zuliebe „wie ein Hypnotisierter stets bereit war, rohe Kartoffeln für Birnen zu essen und Fensterpolster wie Babies zu wiegen“; wenn er nachtwandlergleich vorwärts ging, trotzdem ihm schon der erste Schritt den Gegenstand seines Strebens in der traurig-lächerlichsten Verzerrung, als „Meidlinger Zipperltheater“¹⁾, vor die Augen führte.

Was immer die Dilettier-, Schau- und Spottlust der Wiener an Bösentartetem hervorgebracht hatte, stellte der Direktor dieses Unternehmens, Louis Groll recte Hobor (auf den sauberen Patron paßt die von Gerichtstaub gesättigte Wendung wirklich vorzüglich), planvoll in den Dienst seiner freundlich schwellenden Börse. Über den Spielplan entschied der Geschmack der Schusterjungen oben auf der Galerie, weshalb noch an manchem Sonn- und Feiertag — denn nur an diesen erlaubte die Konzeption Herrn Groll, Theater zu spielen — Schauerstücke vom Schlage der „Totenglocke um Mitternacht“ oder des „Gespenstes vom Rabenstein“ über die Bretter gingen. Stubenmädchen und Kellnerburschen mußten ihr Bedürfnis, sich als Karl Moor oder Jeanne d'Arc zu zeigen, mit teuren Anschaffungen für die

Garderobe hüßen, und es versteht sich von selbst, daß Groll niemandem ein Honorar bezahlte. Damit die reichen Hausherrensföhnchen der inneren Stadt etwas zu lachen hätten, trieben neben dem hoffnungslos unbegabten, näselnden „Heldenspieler“ Wolf böhmakelnde oder mauschelnde „Künstler“ ihr Unwesen, gab der Direktor selbst allerlei Allotria an. „Buam, dunnert's! Buam, bligt's!“ brüllte er so laut, daß es das ganze Haus hörte und ebensowenig machte er sich etwas daraus, im Ritterkostüm auf offener Bühne eine falsch angebrachte Tür auszuheben oder seine Partnerin allein stehen zu lassen, um ein vergessenes, in der Szene eben notwendiges Medaillon aus seiner Wohnung zu holen.

Ein Herensabbat der Unfähigkeit, des gewollten Ungeschicks, der gerissensten Geldmacherei und mitten darin ein ernsthaft strebender, sein bißchen Vermögen opferbereit zusehender Kunstjünger — die Vorstellung stimmt nicht eben heiter, auch wenn Anzengruber selbst die paar Meidlinger Wochen vom 4. Juni bis zum September 1860 nur im Lichte des Spases sah. Ein satirischer Bericht in dem handschriftlichen Heftchen „Unterm Mond“²⁾, der Grolls Sorge um die von der Mutter beizustellenden „Subsistenzmittel“ des Anfängers gutmütig verulkt, ein ebendort enthaltene „Dramatisches Mixed pickle: Theatrum Meidlingianum“, worin die von Anzengruber gespielten zwanzig Röllchen nach ihrer inneren Leere und ihren beträchtlichen Kosten an Perücken, Schuhen, Bärten usw. einander szenisch gegenübertreten, das war die ganze fröhliche Abrechnung mit dem dunklen Ehrenmann. Und doch scherzte sich in ihr ein zukunftsgläubiger reiner Tor über die trübe Melodie des kunstverlassensten Geschäftsgeistes, der nackten Not und der schmerzlichsten Selbstentäußerung hinweg, die in Meidling warnend aufklang, um fortan jeden seiner Schritte zu begleiten. Allzu bald freilich hörte er ihre Töne, hörte sie so schneidend und mit solcher Klarheit, daß von 1863 ab sein in den Beichtbriefen an Lipka niedergelegtes Reisetagebuch nur noch das

eine Thema „Fort von der Schauspielerei!“ in allen Registern und Tonlagen, scherzend, klagend, hohnvoll, selbstfischer und verzagend, immer aber sehnfüchtig abzuwandeln scheint.

Eigentlich bringt erst der Durchbruch der Erkenntnis, als Dichter und nicht als Darsteller der Bühne dienen zu müssen, in das wirrevolle Wanderjahrzehnt Anzengrubers so etwas wie Ordnung und tieferen Sinn, aber seinem äußeren Verlaufe nach unterschied es sich in nichts von den Kreuzfahrten eines beliebigen Schmierenkünstlers der sechziger Jahre: Heute sah man Oberösterreich und die Steiermark, ein paar Monate später die Halbbarbarei der ungarisch-türkischen „Militärgrenze“. In der Hauptspielzeit quälte die Sorge, ob man während der mageren heißen Monate irgendwo einen Unterschlupf finden würde, im Sommer hieß es bange nach einem Winterengagement ausschauen. Agentenkünste, Ränke der Berufsgenossen und Demütigungen in der Wiener Schauspielerbörse „Zum Wasen“; Bettelgehälter von zwanzig und dreißig, halbe und ganze „Einnahmen“ von vier und fünf Gulden, und dann, wenn der Direktor mitten in der Saison verfrachte, der erbärmliche Betrieb „auf Teilung“; Dachkammern und öde Wirtsstuben als Rahmen des „bürgerlichen“ Lebens, Scheunen und aufgelassene Kirchen als Rahmen der „Kunst“; Direktoren nach Art des wackeren, das Kreuzifix bald herzenden, bald kindisch strafenden Feron („Wie mit dem Herrgott umgegangen wird“), Kollegen ringsum, die, wenn sie nicht eben aus der Schule des berühmten Volkskomikers und Harfenisten Niclas kamen, ganz gut von der „Frau Professorin“ in „Mutter sorgen“ unterrichtet sein konnten, überall apathische Sittenlosigkeit, Trunk, stumpfer Fatalismus. Gegen das Typische dieses herabziehenden, zermürbenden Jammers verblaffen alle Einzelheiten als wesenlos, verklingen die Namen der verschiedenen Stationen, in welchen der Theatrisken mit seinem immer unwilliger werdenden Insassen „Ludwig Gruber“ — das „Anzen“ hätte den Theaterzettel allzu ungebührlich belastet — rumpelnd halt machte. Im Winter 1860/61

(25. September bis 23. März) war es Wiener-Neustadt, das Jahr darauf, nach ein paar postenlos in Wien verbrachten Monaten (24. März bis 23. September), Krems und Steyr. Im Frühling 1862 ging es jämmerlich genug unter Fieberanfällen und leidigen Geldsorgen an die Militärgrenze nach Upatzin, Palanka und im Wege des Kontraktbruches nach Mittrowitz und Binkowce, während der nächsten Hauptsaison (27. September 1862 bis zum Frühling 1863) spielte Anzengruber mit einem Monatsgehalt von sechsundzwanzig Gulden vor der Festungsmannschaft von Eslegg. So etwas wie Stetigkeit brachte das Engagement bei dem Direktor Johann von Radler, das den Herumgetriebenen vom Juni bis zum September 1863 an das Böslauer Sommertheater und dann nach Marburg führte. Doppelt unruhig war das Jahr 1864, insofern seit dem Frühjahr allerlei kroatische Nester, Warasdin, Groß-Ranisza, Gatzkathurn und Rohitsch-Sauerbrunn, vom September ab mit Direktor Bertalan Bruck an der Mur, Leoben, Pettau und Radkersburg abgegrast wurden; doch gewährten die zehn Vorstellungen in Bruck Anzengruber immerhin die Genugthuung, sich als „eine der ersten Kräfte“ anerkannt zu sehen und den Wurm und den Fürsten Kauniz („Ein Wort an den Minister“, vgl. S. 89) spielen zu dürfen. Nach einer kurzen, durch einen Armbruch der Mutter veranlaßten Wiener Rast während des Frühlings 1865 brachen die Wanderfahrten Grubers mit einem zweiten Böslauer Sommerengagement und mit der unerwarteten Kündigung durch Herrn von Radler (26. August 1865) plötzlich genug ab.

Aufschauspielerische angesehen, boten die Anfangstellungen Anzengruber verhältnismäßig noch am meisten. Nicht nur, daß in Wiener-Neustadt das Theater in recht gutem Zustand, der Spielplan reichhaltig und abwechslungsreich, die Kräfte brauchbar, die Zuschauer verständig waren, und daß mancher echte Künstler, ein Lewinsky, Rott oder Swoboda, als Gast das Höherstreben aneiferte, — der noch ungebeugte Zu-

kunstsglaube nahm „pekuniäre Frettereie, Rollenmisere und Stückabweisungen“, das ewige „Chorieren und Statieren“³⁾ als einen unvermeidlichen Übergang gutmütig scheltend hin; er übertauchte den Zerfall des Theaters in Krems (14. Februar 1862) und eine Weile später den der Steyrer Bühne, der ihn Ende März wieder nach Krems zurückführte, und übergoß alle Krähwinkellei, Wohnungselend, direktorale und kollegiale Schabigkeiten mit einer Springslut Nestroyschen Witzes, etwa im Stil des folgenden: „— ich bin ein Wickelkind in der Schicksalsfalsche, den Sogel eines niederträchtigen Fortkommens im Maul, abgespannt von der Mutterbrust einer honetten Aussicht, der alten, hinkenden, blinden, buckligen, frummbeinigen Wärterin G’frett anvertraut, untergebracht im Findelhause eines vertranschten Zeitalters —.“ Denn über all dem Elend sah Anzengruber seinen „lichten Stern“ leuchten, „das Bewußtsein, selbst in der engen Zwangsjacke Besseres leisten zu wollen, und die innere Gewißheit einer Befähigung, die, wenn sie sich einmal hervorgetan, mir einen ehrenvollen Platz anweisen wird“. (An Lipka, 16. Februar und 25. Jänner 1861.)

Noch mehr Licht und Farbe kommt in das Bild dieser ersten Zeit durch den „Götter“- und „Narrenbund“, dem Anzengruber als Wiener-Neustädter und Krems-Steyrer „Thespiskarrenschieber“ angehörte. Seitentrieb jener geselligen, Scherz, Fronie und Kunst zur Einheit bindenden Mummereien, wie sie einst „Mutter Lublam“ in Wien und das Münchener „Krokodil“, heute die „Schlaraffia“ pflegen, mußte der vom Schauspieler Karl Gütler in Wiener-Neustadt ursprünglich als „Ritterbund“ gegründete Verein viele armjelige Komödianten durch den Schein des freien Auslebens über die enge Gebundenheit ihres Proletendaseins hinwegtäuschen, und auch Anzengruber vergaß über den freundlichen Nichtigkeiten manche lastende Sorge, weil diese Art Unterhaltung einem seiner Wesenszüge entsprach. Trat doch hier als Gott „Momus“

der spätere Gesellschaftskünstler, der trefflichere Beobachter und schalkische Genießer ganzen Menschthums zum ersten Male unter Gleichgesinnte! Nicht ausführlich genug mußte er Freund Pipka die Aufnahmezeremonien in den „Olymp“ zu schildern (Brief vom 30. Oktober 1860), und geradezu rührend ist der Eifer, mit welchem er den Windmühlkampf der Kameraden gegen den schädigen Theaterinspizienten Anton Eckert-„Mordaro“ mitfocht, der Fleiß, mit dem er von Krems aus die handschriftliche Bundeszeitung⁴⁾ mit Beiträgen versorgte. Kinder des Augenblickes und der bayerischen parodistischen Laune, wollen diese Schnacken und Schnurren nicht zerlegt und noch weniger beurteilt, sondern lediglich als Spielereien mitten unter ihresgleichen genommen sein, und darüber hinaus bleiben die aus Gürtlers Nachlaß geborgenen Zeitungsnummern die lebendigsten Zeugen einer Gabe Anzengrubers, die allen Freundeserinnerungen zum Troß für immer mit ihm ins Grab sank, eben seiner Unterhaltungskunst. Denn Scribler-Gürtlers „Versuch im Porträtieren“ ruft den ganzen Kreis wieder von den Schatten herauf: die verschiedenen Damen, den dicken Direktor Luz, den lieben grimassierenden Matras, den unangenehmen „Pluto“-Vindenberg und schließlich Gürtler selbst, dessen Charakteristik wegen seiner vieljährigen Freundschaft zu Anzengruber von besonderem Interesse ist:

A Mann, sehr hager a Gestalt,
 A zirka dreißig Jahre alt,
 Langes G'sicht und blondes Haar,
 Der einmal sieben Jahr' Weinberl war,
 Der ka G'liebte, a Cousin' nur hat
 Und meistens überall kommt z'spat,
 Der mit'n Singen 's groß G'srett',
 Statt halbe Achteln singt ganz nett
 Und desweg'n heißt der Notenz'viertler —
 Was glauben's, wer is das — is der [Gürtler]?

Manch anderer wird durch seine eigenen Beiträge wieder lebendig, so der sentimentale Jude Tellheim und der versgewandte

„Vulkan“-Neumann, dem mit dem „Audienztag beim h. Petrus“ eine nochmalige Schilderung der Gesellschaft recht gut gelang. Allen voran aber sehen wir „Momus“, wie er bei den zahlreichen „Damenabenden“ nach seiner Art schweigend zuhörte und sich der vielen kleinen Menschlichkeiten sichernd freute, wie er dem verehrten „Jupiter“-Matras in aufrichtiger Ergebenheit seinen „Glückwunsch“ darbrachte; wie er — am 21. März 1862 — mit Matras und vier Genossen seine ulkig-grausige Ritterparodie „Die schauerliche Plunzen“ „exekutierte“ und zwischen den Zähnen den verbsten Fluch murmelte, als am gleichen Tage sein „Entrée zum Monster-Götterabend“ von „Herrn Herkules niederträchtig heruntergestiegen“ (gestottert) ward.

Des fargen Flitters entkleidet, den die heitere Geselligkeit Wiener-Neustadts und Steyrs über das Wanderleben streute, stellte sich dieses dem Blicke Anzengrubers in seiner ganzen Blöße dar, immer einsamer fühlte er sich und durch sein Bedürfnis nach seelischer Sauberkeit von den meisten Kollegen und Kolleginnen getrennt. In Binkovce trösteten noch einige größere Rollen als „wohlbestallter Held und jugendlicher Liebhaber“, z. B. Landri und Didier in der „Grille“ und Gigl im „Mädl aus der Vorstadt“. Aber in Eßegg, wo er den Antworten von drei Agenten zukunftsang entgegenharrte, mit Schulden rang und ringsum ein Meer von Talentlosigkeit wogen sah, spürte er zum ersten Male, wie ihm sein „Vorwärts ist die Parole für den Strebenden!“ zum leeren Wort zu werden, wie der „Zerrißenheit seiner Lage . . . bald die Zerrißenheit des Charakters und Versumpfung aller Anlagen zu folgen“ drohte. Von da zu der Erkenntnis, daß er seinen Beruf verfehlt habe, bedurfte es nur eines kleinen Schrittes, und den tat Anzengruber in Marburg. Am 8. November 1863 schrieb er noch kühl sachlich, als fürchte er, sich selbst die Wahrheit einzugestehen: „— ich spiele meine kleinen Partien mit der Ruhe und dem Verständnisse eines Schauspielers, der es beklagen kann, schon mehrere Jahre seines Lebens dieser so-

genannten Kunst gewidmet zu haben". Einen halben Monat später blies schon die Leidenschaft mit vollen Backen den Wind in die Segel. Da heißt es am 25. November: „— ich stehe jetzt an einem Wendepunkt meines Lebens, jetzt muß ich einzig und allein mich der Literatur in die Arme werfen können — und so könnte was mit mir werden — oder es zwingt mich die Brotrücksicht — ein Komödiant zu bleiben, als welcher ich im Mißmute wohl täglich schlechter werden würde. . . . Je weiter sich mein ermöglichter Austritt aus dem Verbande der Provinztheater hinauschiebt, je düsterer wird die Zukunft und je niedergedrückter meine Stimmung. . . . Ich bin im vierten Jahre meiner schauspielerischen Laufbahn da, wo ich anfang, denn am heutigen spiele ich in der ‚Waise aus Sowood‘ den Sam, also gerade jene Rolle, welche ich vor vier Jahren zu Weibling gespielt habe. Das ermutigt und spornt an — zum Totschießen —“ Viel kürzer und darum greller klingt der Schrei des Weihnachtstages: „— gehindert an allem und jedem, habe ich das verfluchte Hemmnis, die Komödie —“ ein Ausbruch des Jornes, dem es am 12. November 1864 aus Leoben wie ein Echo nachschallt: „— ich bin so elend, nicht das sein zu können, was ich sein könnte — wenn je einer so geknebelt, angebunden war, so bin ich's — geknebelt von einer Kunst, die nicht einmal ein feiles Brot ist — die kein Brot ist — ich bin tagelang in einer Stimmung, die mich wünschen läßt, ich wäre nicht — oder ich wäre Nichts — als das halbe Etwas!“ Und nochmals grollt es am 28. August 1865 aus Böslau: „— nur ein Genie betritt unbestraft diese Bahn der Kunst der Täuschung — ohne sich zu täuschen an sich und Geschick.“

Damals wußte Anzengruber längst, daß ihm als Darsteller das Genie fehle, denn am 29. Juli 1864 hatte er in Sauerbrunn strenges Gericht über sich gehalten: „Die Darstellungsgabe ist, wie A. W. Schlegel schon bemerkt, die verbreitetste unter allen — um so seltener ist die außerordent-

liche Begabung — und so denn offen heraus — diese außerordentliche Begabung fehlt mir — die Vernunft, der Verstand ersetzt in dieser Branche nie das Genie — und was wir Talent heißen, ist gewöhnlich nichts als Routine, verbunden mit einem anständigen gesuchten, daher überraschenden Manderlmachen —“ Die spärlichen Erinnerungen anderer an Anzengrubers Schauspielerleistungen stimmen mit seiner herben Selbstkritik durchaus überein. Lipka gibt wohl zu, daß ihn sein „Talent befähigte, als denkender Sprecher einzelne Charaktere zur Geltung zu bringen“, aber „die mimische Darstellung blieb mangelhaft“. Der Sohn Johann von Radlers wieder weiß zu erzählen, daß der Vater den gewissenhaften Gruber lieber in der Bibliothek beschäftigte, und daß diesen „eine etwas barsche und doch wieder trockene komische Darstellungsweise in Gebärden und Redemanier in die Kategorie der Kerkermeister, Profosen und solcher Theatercharaktere drängte, die ihren lieben Nebenmenschen recht tüchtig und unverhohlen die Wahrheit zu sagen hatten“. Ergänzt werden die Berichte Lipkas und Radlers durch eine Schilderung, die Siegmund Feldmann von dem Vorleser Anzengruber gibt: „Wenn Anzengruber als Schauspieler keine hohe Stufe erklimmte, so tragen seine äußeren Mittel schuld daran. Die Stimme umfaßt kein weites Register und klingt in der Höhe etwas gequetscht. Die Gliedmaßen sitzen zu fest an dem knorrigen Körper, um der Rede den begleitenden Gestus in entsprechender Schnelligkeit folgen zu lassen, und das Mienenspiel scheint jener Durchsichtigkeit zu entraten, die das Antlitz zum untrüglichen Spiegel der Seele macht. Aber dort, wo das gesprochene Wort allein ausreicht, hat er gewiß seinen Mann gestellt, denn er weiß scharf zu pointieren, jedem Charakter ein individuelles Stimmbild zu verleihen und alle Nuancen seelischer Erregtheit auseinanderzuhalten. Wie vortrefflich hat er die gedehnte Sprechweise und den monotonen Tonfall der Bauern nachzuahmen, jeder Wendung die wirksamsten Akzente

zu geben verstanden!" („Wiener allgemeine Zeitung", 11. November 1881.)

Je schmerzlicher die Enttäuschungen auf der Theaterbahn Anzengruber brannten, desto fester begann er an seine dichterische Sendung zu glauben. Wieder einmal also wandte sich, durch die Realitäten des Lebens zurechtgewiesen, sein traumstarkes Kraftgefühl neuen Zielen zu, aber es blieb aufrecht, weil es auf sicherem Grunde stand. Ja, hier in der Dichtung als seinem letzten Zufluchtsort, vermochten es selbst jahrelange Mißerfolge nicht zu erschüttern, denn an sich glauben und sein bedeutete für diesen ganz auf sich selbst gestellten Mann ein und dasselbe. Freilich darf man sich, um das zu begreifen, nicht an die auf uns gekommenen Namen der verschiedenen Werke halten, welche Anzengruber damals schrieb und später vernichtete. Beim besten Willen kann man sich nämlich nicht zu der Meinung aufschwingen, daß die Posse „Der Onkel ist angekommen" (3 Akte; 1860), das Volksstück „Die gefundenen Eltern" (1860), die Operette „Der Automat" (1863), das Lustspiel „Vom Regen in die Traufe" (1 Akt; Sommer 1863), die Dramen „Er heilt seine Liebe" (2 Akte; Spätherbst 1863), „Ein Deserteur der großen Armee" (5 Akte; April 1864) und der „G'spaß mit G'sang: Die Kommissin oder der Krama und sein Töchterl" (Frühling 1864) — daß also diese verschollenen Stücke irgendwie über die Ebene des Landläufigsten emporgeragt haben, so abgegriffene Motive stecken in den Überschriften. Und ganz dieselbe Sprache führen — vom Bruder Phantastieblig des „Vierten Gebotes"⁵⁾ (1864) und von der „Feiertagsarbeit" „Rosamunde" (1863/64), einer Tragödie aus den „Regionen der reinen Dichtung", abgesehen — die Titel der Pläne und Entwürfe: „Ein Wiener Straßenkehrer, Deutschpatriotisches Volksstück", „Opfer der politischen Behme" und „Ein Billetdoux um einen Regenschirm", Lustspiel in einem Akt, „Von der leichten Seite" und „Pierre de Straß", Roman (sämtlich aus 1863), und „Die gelben Rosen", Genre-

bild (1865). Der in seinen Grundzügen erhalten gebliebene Entwurf „Ein böhmischer Musikant“⁶⁾ verrät lediglich Freude an starken Wirkungen, wenn er Verführung, Tod des Opfers und Quälereien des Kindes zur tränenseligen Herzensgüte des Musikanten kontrastiert.

Was diesem „Ludwig Anzengruber, tatkräftiger Fatalist für heut und immer, Schauspieler und Dichter. (Von beiden letzteren die Anerkennung noch im Schoße dunkelster Zukunft begraben)“ das Recht auf seine Siegeszuversicht gab, war die unerschöpfliche Fülle der Gesichte, die ihn von Stoff zu Stoff, von Gestalt zu Gestalt jagte, so daß er einmal aufstöhnte: „— verloren geht die Zeit, die, ich kann sagen, Hunderte von Plänen reifen lassen könnte,“ und ein andermal: „Es ist ein gärendes, drängendes Treiben in mir, nach dem historischen Schauspiele spannen sich alle meine Fibern und Kräfte, leuchtend steigen gewaltige Gedanken herauf, und ich habe nicht das nötige Material, sie zu gestalten, zu verkörpern — Novellen, Romane liegen mir im Kopfe — stil- und inhaltsgewaltig — die Feder entsinkt der mutlosen Hand, ich zweifle an meiner Zukunft.“ Dazu berechtigte ihn die Einsicht in die besonderen Bedingungen seiner Aufgabe und seines Talentcs, die ihn über alles Formale hinaus nach einem vertieften „Denk-
kreis“, nach eigengeprägter „Sprachvergewältigung“ streben, die ihn „zum Volke heruntersteigen und ihm die Hand reichen“, die ihn zu guterlegt die schönen Worte finden ließ: „Ich sage Dir, schreibe aus Dir heraus, wie Du glaubst, fühlst, denkst, was kann im schlimmsten Falle daraus werden: eine exzentrische Jugendmache! Nun gut — exzentrische Jugendmachen waren ‚Die Räuber‘, ‚Göz‘ — 2c. 2c. ohne Anfang kein Werden! — Darum folge Deinem Drange — heraus ans Licht mit den Ideen, die Dich bewegen, gewöhnlich wird etwas Gutes aus derlei. Studiere die Zeit, die Du schildern willst — die Personen genau, und sollten sie drei Worte nur bei Dir sprechen, so seien sie so gesprochen, daß man nicht erst

auf das Personale des Stückes zu sehen braucht, um zu wissen, wer sie gesprochen —. Es werden unsere Tage früher kommen vielleicht, als wir's glauben — die Alten gehen zu Grabe, und die Neuen sollen die Kräfte mit uns messen auf gleichem Boden — wir wollen sehen — tritt in die Arena ein — hinter uns schließen sich die Schranken, und tot — oder siegend müssen wir heraustreten — ich glaube an den Sieg — bei mir und Dir — Amen!“ (An Ripka am 25. November 1863, am 12. November und 29. Dezember 1864.)

Wie weit die Leistungen Anzengrubers seinem Wollen gerecht wurden, wissen wir nicht, aber die Befürchtung liegt nahe, daß nicht nur, wie er gelegentlich schrieb, seine „Pläne in der Notizheftausarbeitung“, sondern daß auch seine fertigen Werke „hölzern schienen“ und ihnen gleichfalls der „Lichtstreif des Gemeinten“ fehlte. Jedenfalls unterscheidet sich das uns aus einem späteren Zensurbericht⁷⁾ oberflächlich bekannte einaktige Lustspiel „Der Telegraphist im Nachtdienst“ (Ende 1863) in nichts von den üblichen Verkleidungspossen, und es konnten sich nur recht abgebrauchte Witze ergeben, wenn Fetzchen Rose in Männertracht den Dienst für ihren Bräutigam versah und dieser inzwischen ihre unbekannte Tante suchte. Dem nächsten Werk, von dem wir mehr als den Namen wissen, dem Drama in zwei Akten „Der Versuchte“ mit einem Vorspiele: „Der Nachlaß des Mörders“ (1863), tut wieder der Zusatz „Nach einem englischen Roman frei bearbeitet“ ziemlich den Abbruch, weil es dadurch den Kriminal- und Sensationsstücken bedenklich nahtritt, die damals alle Bühnen überschwemmten, und die (nach Anzengrubers Stoßseufzer zu schließen: „Zulezt werd' ich noch ein ganz gewöhnlicher Possenfabrikant und Roman-Verdramatist“) auch sein Grausen erregten. Gleichwohl muß er die verschiedenen Elemente — Rassenraub, Tod des Diebes als Sträfling, Entwendung des gestohlenen Geldes durch den Komplizen, dessen Hochstapelei und Selbstmord — irgendwie neuartig verbunden

oder den verben Stoff dichterisch und sozial feinfühlig behandelt haben, denn eine in Marburg zu Grubers „Einnahme“ veranstaltete Aufführung (25. Februar 1864) erschütterte der Ungunst und Lachlust des Publikums zum Trotz alle ernstesten Zuschauer aufs tiefste. So erzählt wenigstens Fr. von Radler aus seiner Knabenzeit, und sein Bericht wird durch eine Kritik des „Korrespondenten für Untersteiermark“ vom 2. März 1864 beweiskräftig gestützt: „Schüchtern tritt uns dieses Stück in den ersten Szenen entgegen und spinnt mit zarter Hand den poetischen Stoff zu dramatischen Verwicklungen aus, und erst als das Fundament konsolidiert dasteht, erhebt sich kühn des Dichters Haupt und rückhaltlos bricht der Gedanke hervor und bewältigt uns, die mit Mißtrauen und vielleicht mit eigener Überschätzung ihm entgegentraten“ („Briefe“ Bd. I, S. XXXIV).

Der Erfolg und noch mehr das aufregende Erlebnis, die Geschöpfe seiner Phantasie sprechen und handeln zu sehen, zündeten in Anzengrubers Seele. Während er bisher dem Kreislauf seiner Arbeiten, wie sie von der Feder fort über Lipkas Botengänge, Direktionskanzleien und Agenturen zu seiner Lade zurückgeströmt waren, mit grimmigem Humor zugeesehen und die meistgereiften Schmerzenskinder „Der Onkel ist angekommen“, „Die gefundenen Eltern“ und „Vom Regen in die Traufe“ wehmütig verzichtend wieder an sich genommen hatte, fieberte er jetzt ungestüm einer Aufführung entgegen. Kein Brief an Lipka, der nicht bat und neue Hilfswege erwog, dazu Aufträge an den müden Schumacher, Scheltworte über den trägen Trott der Bühnenleiter, Hoffen und Verzagen. Aus der Erwartung blühten Ahnungen hervor, Rosen voller Duft, die ihm aber auch die Stacheln tief ins Fleisch preßten, so wenn er am 1. Juli 1864 in stolzer Fehichau zusammenfaßte: „Summa summarum habe ich jetzt 13 Stücke geschrieben — (eins aufgeführt), führe 32 Notizhefte mit mir und bin erst, was das beste ist, etwas über vierundzwanzig Jahre — ich habe Dir einmal auf dem Spaziergange — wo-

hin weiß ich nicht, ich denke, es war, als wir durch die Stadt nach Hause marschierten — ich wohnte im Schmardahof dazumal — erklärt: ich wolle auf Erfolg warten bis zu meinem dreißigsten Lebensjahre — und dann — gehen, von wo man nicht mich braucht — diese Idee steht fester als je vor mir —“ Und auf eine noch kürzere Formel gebracht, heißt es am 17. des gleichen Monates: „Mir ist's und geht's im Geiste vor, als stände ich jetzt am Scheidewege und müßte jetzt glücklich zu werden anfangen oder elend bleiben.“

In diese ziellose, durch die Absendung des „Versuchten“ nach Graz noch gesteigerte Ungewißheit fiel plötzlich ein heller Lichtstrahl, und sofort richtete sich Anzengruber in dessen Schein elastisch auf, wie ein frohes Gliederreden geht es durch den Brief vom 15. August 1864: Der Sekretär des Josefstädter Theaters, Forst, interessierte sich für das dreiaktige Volksstück „Glacéhandschuh und Schurzfell“! Leider blieb es bei dieser freundlichen, doch tatenlosen Teilnahme, aber Anzengruber hatte immerhin die Genugtuung, auf einen Sachkundigen stark gewirkt zu haben, und uns hat der Vorgang wenigstens ein Werk aus der Frühzeit des Dichters ziemlich unbeschädigt erhalten: im Jahre 1892 fand nämlich Direktor Jantsch die nur wenig verstümmelte Handschrift in der Bibliothek des Josefstädter Theaters⁹⁾.

„Glacéhandschuh und Schurzfell“, das ist das Geschick eines einfachen Mannes, der seiner vornehmen Gattin zuliebe das Schurzfell fortgelegt hat, um die Glacés über die schwieligen Hände zu streifen, und zugleich ist es, in einem schlagend anschaulichen Symbol ausgedrückt, der Gegensatz zwischen hoch und niedrig, wie er die Vorstadttheater schon so oft beschäftigt hatte. Aber indes früher einmal eine schier unübersteigliche Mauer zwischen den Ständen aufgeragt hatte, und lediglich das Buhlen bürgerlicher „Damen“ um den vornehmen Schein u. dgl. Gegenstand der Komödie gewesen war, enthüllt der Dichter des jungen Geschlechtes das Wesenlose und Ein-

gebildete des verjährten Streites: Nicht die Kaste soll und kann entscheiden, sondern der Wert des einzelnen, und sobald der erkannt ist, zerfällt die vielberufene Scheidewand wie morscher Zunder. Ja, der vom Rebel des Standeswahns befreite Blick entdeckt den echten Adel oft in der blauen Bluse, er erkennt manchen Erben des blauen Blutes als käuflich-feile, nicht von Grundsätzen, sondern höchstens von der Rücksicht auf das Gerede der Leute geleitete Seele. Kommt in all dem auch nur die gang und gäbe Auffassung der liberalen Gesellschaftsretter zum Durchbruch, welche die Arbeiterfrage durch die Hebung jedes Arbeiters für sich lösen zu können wähnten, — in den sechziger Jahren, als sich der Chor der Stückerfabrikanten im Lobpreis bürgerlicher Tugenden nicht genug tun konnte, hätte sich die dramatische Gestaltung solcher Grundsätze immerhin sehen lassen dürfen.

Ein zeitbeherrschender sozialer und ein einzelnmenschlicher Vorwurf also sollten — wer möchte hier den späteren Anzengruber verkennen? — mit den Mitteln der Volksbühne behandelt, Überlieferung und Wirkungsfreude in den Dienst einer neuen Idee gestellt werden. Wenn schon dem reifen Meister die Hand dabei bisweilen unsicher ward, und das Theatralische zu sehr in den Vordergrund trat, so darf es nicht wundernehmen, daß der ständig im Rampenlicht lebende Schauspieler erst recht der Versuchung unterlag. Die Handlung, die er gibt, ist jedenfalls „Theater“, schon in der echt vorstadtgemäßen Voraussetzung, daß der verstorbene Fabrikherr Breiting nicht den adeligen Anhang seiner Frau, die Familie von Weißberg, sondern seinen braven Werkführer Heinrich Wengert zum Erben eingesetzt hat, und daß dieser, kaum zwischen ihm und Marie von Weißberg einige geistvoll-beziehungsreiche Worte gefallen sind, durch seinen Freund und nunmehrigen Werkführer Hans Till sogleich um die Hand des Fräuleins anhalten läßt. Ebenso rasch finden einander Hans und Maries Kammermädchen Anne zu einem sonnigen Bunde,

Heinrich aber muß die widerwillig genug gewährte Aufnahme in die edle Sippe mit der qualvollsten Zurücksetzung bezahlen, wenn ihm für seine hingebungsvoll-innige Liebe, für den Verzicht auf das herzliche „Du“ und für die Vernachlässigung seiner Arbeit ein kühles „Ich bin mit Ihnen zufrieden, Herr Gemahl!“ und hochnäsige Anstandsregeln der schmarogenden Aristokraten zuteil werden; er darf sogar schon froh sein, wenn eine Ländelei zwischen Marie und ihrem albernen Vetter Roderich nicht über ein Stellbischein im Boudoir und über ein paar verlogene Phrasen hinausgebeht. Der erste Jahrestag des Hochzeitfestes zeigt uns in wirkungsvoll scharfem Gegensatz das Glück der Arbeiterfamilie Till und den Unfrieden der Reichen, der sich zuerst in einer „großen Szene“ im Familienkreis und abends, nachdem Heinrich das Stellbischein aufgestört hat, in bitteren Anklagereden Luft macht, wobei Marie das erste Mal die leicht Erschütterte, später die zu Unrecht in ihrer Würde Verletzte vorzustellen hat. Aber im Innersten trifft sie der Edelsinn ihres Gatten, als er vor ihrem Vater den wahren Grund, warum er auf die Scheidung dringe, ihre vermeintliche Untreue, nicht nennen will und lieber harte Schmähworte über sich ergehen läßt. Von Bewunderung und Teilnahme bezwungen, erhöht sie sich zur verstehenden Liebe, indem sie sich scheinbar erniedrigt: sie bringt dem in seine Fabrik zur heilenden Tätigkeit Geflüchteten in der schlichten Art der anderen Arbeiterfrauen das Mittagmahl in den Werkraum.

Man sieht: Geburt — Besitz — Arbeit, diese Triebkräfte des gesellschaftlichen Lebens, treten zugleich als Triebkräfte des Stüdes gegeneinander. Um des Besitzes willen — so hohl ist ihr Dasein innerlich geworden! — erschließen die Beißer der Geburtrechte dem einfachen Mann der Arbeit ihren Kreis, bis die äußerlich Verbundenen, Edelfräulein und Werkmann, über erschütternde und läuternde Erlebnisse hinüber, Mensch zu Mensch, zueinander kommen. Leider haben

für das Adelsmilieu und für die Frage des Besitzes landläufigste Überlieferung und Karikatur die Farben hergegeben, denn die ganze Erbschaftsgeschichte und der episodische Darlehnsbittgang von Heinrichs Vater Martin sind nicht weniger seelenloses Theatergut als die vornehmen Herrschaften. Die gleiche Verzerrung macht auch, so weit sie „Dame“ sein soll — also als anspruchsvolles Fräulein, als tändelnden Stern der Gesellschaft, als leise zur Liebe erwachende und als beleidigte Gattin — Marie zu einer unmöglichen, fast komischen Figur, und sie muß erst zum Volke hinuntersteigen, muß vor Anne ihre Liebesbeichte ablegen und in der Fabrik neuerdings um das Herz ihres Mannes werben, um so etwas wie Blut und Leben zu bekommen.

Seltzam gemengt sind Eigenes und Tradition bei den Arbeitergestalten. Wohl brennt Heinrichs Anklägerpathos vom heißen Aufwärtsdrang des selber deflokierten Dichters, aber über dieser inneren Anteilnahme wird es (ganz wie das Anzengruber auch späterhin liebte) allzu monologisch, entläßt es sich, anstatt unter vier Augen, in peinlich buchgemäßen Worten vor einem Chor von grinsenden Laffen. Um so mehr Ehre machen der werdenden Gestaltungskraft Anzengrubers Hans Till und seine Anne. Paul Werner und Franziska redivivi, verbinden sie Schalkheit, Biederfönn und ein im „proletarischen Klassenbewußtsein“, soweit man 1864 davon schon reden darf, gefestigtes Ichgefühl zur gesunden Einheit, leihen sie ihrem Kreise die allerdings idealisierte Farbe der Echtheit, ein Vorzug, welchen man der „Tiroler Wastel“-Kopie (vgl. S. 68) des alten, süßlichen Bauers und Cheversöhners Martin Wengert durchaus nicht nachrühmen kann. Hiergegen erweist Anzengruber sich völlig Herr der herb-unbekümmerten Technik des Volksstückes. Kontrastfroh geht es vom Scherz zum Ernst, von kräftiger Rührung zu ausgelassener Laune, Schwierigkeiten des Überganges werden leichter Hand gelöst, Gruppen und Bilder sinnfällig herausgearbeitet, wobei Musik und Gesänge noch ein

übriges tun. Ja, Tills Lieblingslied von der Hand⁹⁾ zieht sich geradezu wie ein Leitmotiv durch die Arbeiterszenen, und der feierliche Ernst, mit dem es zum Schlusse durch die Säle der Fabrik ertönt, läßt uns fühlen, daß Anzengruber mit „Glacéhandschuh und Schurzfell“ doch wohl mehr als alltägliche Theaterware geben, daß er ein ernstgemeintes Bekenntnis zur Tätigkeit, zum schaffenden Fleiße hat ablegen wollen.

Weit stärker als in ein von der Überlieferung beherrschtes Volksstück konnte natürlich der Strom des Eigensten in die Gedichte Anzengrubers eingehen, die in den beiden Sammelheften „Chaos: Aufbehaltene Gedichte aus meiner Verbezeit von L. A.“ und „Gedichte und poetische Versuche von Ludwig Gruber, 1863“ auf uns gekommen sind. Zeitlich angeordnet, wie sie hier alles in allem zu sein scheinen¹⁰⁾, begleiten sie Anzengrubers Entwicklung vom Beginn seiner Wanderfahrten an und ergänzen seine Reisebriefe nach der allgemein-menschlichen Seite hin um ein beträchtliches. Während die Episteln immer wieder den Erlebnissen des Tages, den Sorgen des Dichters und des Komödianten gelten und nur ausnahmsweise den Kreis des Allerpersönlichsten überschreiten, nimmt in den Versen der Beobachter des gesellschaftlichen und staatlichen Lebens, der Sucher nach philosophischen und religiösen Erkenntnissen das Wort. Gerade im umgekehrten Verhältnis zum inhaltlichen Reichtum steht der künstlerische Wert der poetischen und der brieflichen Ergüsse. Der Brieffschreiber beherrscht alle Formen und Klänge mit jener sicheren Gelassenheit, die den geborenen Meister verkündigt. Bald breit ausladend und die Sätze schalkhaft ineinander verschachtelnd, bald in kurzen Hammerschlägen, hier grell, dort behäbig auflachend, dann wieder sich stolz aufbäumend in heiligem Zorn, so streicht er sein Instrument wie Pan in allen „sieben Tönen“, ein gewaltiger Neutöner nie gehörter, blitzartig einschlagender Worte und Impressionen. Der Lyriker hingegen schleicht allzu mühsam längs der Skandierungsbilder weiter, die er oft genug seinen Versen

voranstellt, vergebens ringt er um den plastischen Ausdruck und um den vollen, melodischen Klang, ermüdend weitschweifig, verliert er sich immer wieder in einem Wust schwer verständlicher Sätze und wiederholungsfeliger Strophen.

Wenn sich bei einem ganzen Menschen und ganzen Künstler ausgereifte Gedanken und voll durchlebte Gefühle selbst ihr sprachliches Gewand zimmern, so war Anzengruber, als er das „Chaos“ schrieb, mit seiner Gedanken- und Gefühlswelt eben noch nicht so weit, so wälzte er wirklich nur, wie der (übrigens aus späterer Zeit stammende) Name symbolisch andeutet, unbehauene Urblöcke herbei. Es ist, als rängen in ihm, so die Klärung verhindernd, hartnäckig lastende Unzufriedenheit und das helle Bewußtsein, daß die Welt und das eigene Ich doch so reich an Schönem seien, unermüdblich gegeneinander, und dementsprechend herrschen auf weite Strecken jener unklar grossende Pessimismus, jene überlegen tuende Ironie vor, in denen sich junge Menschen so gut gefallen, bis plötzlich ein froher Strahl der Lebensbejahung, ein allem Dunklen fest ins Gesicht lachender Humor befreiend durchbrechen. Über die Richtung, nach welcher sich dabei die Entwicklung Anzengrubers bewegte, gibt die Tatsache den besten Aufschluß, daß seine verneinenden und die trüb ironischen Gedichte weit öfter als die anderen sich in Breite, Unanschaulichkeit und müde gehekten Variationen verlieren, vielleicht einzig mit Ausnahme des „Blinden Kindes“, dieses stillen und wehen Hohnliedes auf allen Wunderglauben. Sonst mag man sich ja bei den „Schatten von Solferino“ des freiheitlichen Ausfluges freuen, mag an der „Sonnenuhr“ und an der kurzen Meditation „Des Daseins Glück“ den bohrenden, wenn auch wenig ergiebigen Grüblersinn hervorheben, der am Ende aller Dinge nur Nacht und Dunkel zu finden weiß — unsere Vorstellung vom Denker und vom Gestalter Anzengruber wird weder durch diese Gedichte bereichert, noch durch das schrill kontrastreiche, vom Kneipgelage zum Sterbegemach hinüberleitende „Nachtstück aus dem Theaterleben“,

ebensowenig durch das „Lied“ auf den steinernen Brunnenknappen in Leoben und durch die balladenartigen „Schön Rätli“, „Der Schreiner“ und „Großmutter und Enkelkind“.

Ihnen gegenüber bestehen die Früchte eines hoffnungsfreudigen seelischen Aufstieges weit besser, schon durch die instinktive, für eine höhere innere Notwendigkeit zeugende Beschränkung auf ihr eigentliches Thema. So schließt das „Lied vom Leiden“ stilgerecht an der Stelle ab, wo der Grundgedanke, daß auch der Schmerz als Nährboden von so viel Eblem und Schönem Segen verdiene, seinen vollen Ausdruck gefunden hat, und ebenso begnügt sich „Des Bettlers Lied“ damit, die vegetative Lebensfreude eines armen Diogenes der Gegenwart schlicht-eindringlich abzumalen:

Nun blinkt durchs Laub der Abendstern,
Grau winkt das Dörflein in der Fern',
Wüßt' nicht, daß sich's begäbe,
Wenn ich nicht lebe!

stellen sich „Rein Gleichnis“ und „Sandkorn und Berg“ als zwar Illusionen zerstörende, doch einsichtsvolle Parabeln dar. Auch Bilder des eigenen Seins und Strebens sind Anzengruber aus froherer Seelenstimmung heraus ganz gut gelungen. Ihren Reigen eröffnen die „Träume“, die das dämmernde Erwachen des Künstlerbewußtseins in den geweihten Räumen des Belvedere beglückt preisen, und nicht weniger hell und siegesgewiß braußt es durch die Zeilen von „Meines Vaters Erbe“:

Ein Schloß hat er mir auferbaut,
Das ist so wunderweit und groß,
Drin singt's mit holdem, süßen Laut
Und reißt dich von der Erde los . . .

Aus dieses Schlosses Fenstern schau'
Ich in die Welt so sorgenfrei,
Als ob ihr Grün im Morgentau
Vom Hasse nie vergilbet sei.

Ein Dichter war der Vater mein,
 Er machte nie aus Sang Gewerbe;
 Ein Dichter hoff' auch ich zu sein
 Und das ist meines Vaters Erbe —

Im Laufe der Tage freilich gesellte sich dem Erfüllten und Erahnten mit seinem erwartungsvollen Jubel auch das Nachdenken über den Dichterberuf zu, und dessen Ertrag schmeckte schon beträchtlich herber. Mußte sich doch Anzengruber sagen, daß er seiner so zuversichtlich beantworteten Frage „Was ist ein Dichter?“ als Leistung nur ein trauriges „Fragmentieren“ entgegenzusetzen habe:

Ich hab' viel Jahre gewißelt
 Und hab' genotizelt.
 Die Zeit verging,
 Mein Rinn wird spitz
 Und schal der Wiß
 Und tot Notiz.
 Aus all' den Franzen, Borten
 Ist nie ein Kleid geworden —

daß sein Wollen weniger der Welt als einzig ihm selbst imponiere:

... Sendung hat ein Stiefelpußer,
 Da er überzeugt sich hält:
 Wäre er nicht auf der Erden,
 Unvollkommen wär' die Erd'.

Seht ihr Altes neu erfassen,
 Laßt sie machen, laßt den Spott!
 Eines könnt ihr draus entnehmen:
 Jeder ist sich selbst der Gott. („Ego.“)

Allerdings brauchte er (hier hatte er Erfahrung, und darum brachte er, was er sagen wollte, prächtig heraus) sich, den Schaffenden, nicht geringer einzuschätzen als das genießende Publikum:

Es ist das Publikum ein Tier
 Und gleicht als solch's dem Pfauen schier,
 Es steht auf jammerlichem Fuß,
 Zwei Augen leht's vom Criticus,
 Am Haupt hat's einer Krone Zier
 So federleicht als wie der Wind
 Und dann am Schweife hat es hint'
 Viel tausend Augen — alle blind. („Ein Scherzgleichnis.“)

Feierlich und hochfönnig wie Anzengrubers Bekenntnisse zum Dichtertum klingen auch seine Gelübde zur reinen Menschlichkeit. Vielleicht ist's noch kein Pfadfinder auf neuen Wegen, der sich „wider das Fleisch“ und dessen Lockungen wappnet, der „das Gemeine“ als „Verrat an Gott und Menschheit“ weit von sich weist und, als sähe er die Kämpfe der Zukunft voraus, mannhast zum Banner des „freien Wortes“ und „der freien Tat“ schwört. Um so verheißungsvoller aber muten einen die „Resignation“

Ich hab' mein Sach' von Jugend auf
 In höchste Hand gegeben,
 Ins große Allgemeine legt'
 Mein Sterben ich und Leben
 Und kann, was kommt und was da wird,
 Erleiden oder brauchen,
 Bereit, mit letztem Seufzer einst
 Den Dank und mich ins All zu hauchen. (Mai 1864.)

und die Verse des „Weisen“ an, auf dessen verzweifelte Narrenfrage „Was ist Leben?“ das „All“ antwortet:

„Ihr lebt mein Leben, sag' ich dir,
 Und mehr nicht weiß ich als wie ihr!“

Denn mit sicherer Hand greift Anzengruber hier schon das ihm Gemäße des neuen Zeitgeistes auf, wie er sich durch das Zusammenwirken von D. F. Strauß, Feuerbach, Darwin und Marx eben bildete, und daß er damit sein eigenstes Wesen erlöste, zeigen einige gleichzeitige, sich ebenso diesseitsfroh in

Natur und Menschtum einfügende Stellen aus Briefen: „— das hoffe ich zu Gott, aber nicht zu dem alten Überall und Nirgends der Kirche, sondern zu dem, der in den Athern des Weltalls, dem Blutstrom gleich, gesetzmäßig pulsiert — und in dessen Hand ich mich willenlos ergebe und doch sein werde: wie ich bin.“ (An Vipa, 25. Januar 1861.) — „Nun schreibe in Gottes Namen, der bei mir das Ich der Natur ist . . .“ (8. November 1863). — „Gott mit uns allen und wir mit ihm. Wer sich nicht ein Stück von ihm fühlt zu gewisser Zeit, der ist kein Mensch — in jener Bedeutung, als der Mensch das Höchste von dem ist, was die Erde in ihrem Ideenkasten als produzierbar dem All vorweist“ (25. November 1863). — „— lasse in uns aufgehen den Keim, der dem Schoße der Natur, unseres durchlebten Gottes, zum Reifen anvertraut sei — und reifen wird . . .“ (29. Dezember 1864). Ein Wichtiges, wenn auch Unwägbares, scheidet freilich diese Ergüsse von Sätzen der Wissenschaft —: daß sie mit frommer Innigkeit vgetragen und deshalb ebenso stark im Gemüt wie in der Erkenntnis verankert scheinen, und zum Verständnis dessen, dieses sozusagen religiösen Urbedürfnisses in ihm, bietet uns Anzengruber selbst den Schlüssel mit seiner Jugenderinnerung: „Ich war Optimist. Kirchengläubig nie, aber was mir sehr wünschenswert schien, Gott und Unsterblichkeit, suchte ich sehr gläubig festzuhalten. Ich haßte die Materialisten gründlich, die gegen das anfechten wollten, was mir sehr anlag. . . . Aber in grimmer, grimmster Not schrie ich auf zu Gott, und als er immer nicht helfen wollte, stellte ich mein Ultimatum: half er nicht, so mochte er zusehen, ob ich noch an ihn glaube — was weiter daraus folge! Darüber kann wohl ein Gläubiger lachen, der Ungläubige, ich tat es später auch.“ Für den verloren gegangenen deistischen mußte dem Jüngling also der positivistische Glaube Ersatz schaffen. Aber Glaube war es doch, ein Glaube mit religiösen Gefühlswerten, wie ja auch noch der von den gleichen Überzeugungen erfüllte Steinklopfer „zu-

sammenfährt“, als ihn der Großbauer anlät: „Du Landstreicher du, du hast kein' Glauben!“

Man wird nicht fehlgehen, wenn man von diesem wirklichkeitsfrommen Grundgefühl aus den Weg zu Anzengrubers Humor sucht. Trotz allem Lebensleid der festest gesicherte „gußeiserne“ Hauptträger seiner Weltanschauung, hat der sich, wie in den Briefen, so in den Gedichten elementar durchzusetzen gewußt, und zwar am leichtesten dort, wo ihm die lockere Komposition ein breiteres Ausladen ermöglichte, wie in der höllischen Komödie in Knittelversen „Mephisto“ (1861/62). Sammelbecken all dessen, was dem jungen Idealisten im Denken und Handeln seiner Zeit verkehrt schien, sucht die Dichtung durch freimauligen Spott des leidigen Krämergeistes der Gegenwart Herr zu werden. Zu klein zum Guten und zu manierlich zum Bösen, bar jeder Begeisterung und bar der naiven Unschuld, fällt das vernünftelnde Geschlecht unserer Tage erst recht dem Teufel, das ist der Flachheit und Negation anheim, oder wie es Mephisto sagt, als er, von Langweile getrieben, aus der Hölle zur Erde emportaucht:

Die Welt ist nicht mehr unser Jagdrevier,
Ein Garten ist sie, voll von zahmen Tieren,
Die alle wir in unserm Futter führen . . .
Wer läßt sich noch vom süßen Himmelsglauben
Ein Stück verbotner Lust auf Erden rauben?
Nun für die Hölle alles ist im Fluß,
Regier' ich alles und mich selbst zum Schluß.

Als Popanz für kleine und große Kinder, das weiß er, hat er ausgespielt. Aber als Bestärker in irgendeinem Irrwahn oder einer Marotte, als Verführer zu Eitelkeit und hohlem Schein, als Erreger von Streit und Eifersucht kann er, der ewige Herr der Menschen, „in immer neuem Kleid“ wiederkehren und ein höllischer Spaß ist ihm gewiß. So verwirrt er denn zuerst einem mittelalterlich rückständigen Mönch sein bißchen scholastische Theologie, indem er ihm, ein gelehriger

Schüler Feuerbachs, den Glauben an Gott und Teufel psychologisierend als Ausfluß menschlicher Bedürfnisse aufzuschwätzen sucht:

Was wär' der Gott, der unter seinesgleichen?
Den Teufel her als Unterscheidungszeichen!
Wohl viele folgten jener Lehr', der irren,
Als würde — wie Ihr wißt, hochwürd'ger Herr —
Den Gott der Milde keine Strenge zieren,
So gäb's auf einmal keinen Teufel mehr.
So ward des Bildes Hintergrund zu Spott,
Denn auf den Teufel malt sich gut ein Gott.

Und seiner Laune immer mehr die Zügel löchernd, zieht Mephisto-Anzengruber übermütig gegen den Geschäftsgeist der Pfaffen aller Bekenntnisse und aller Zeiten los, höhnt Staatschristentum und Rezerriecherei nebst ihren grausen Entartungen und zeigt das Dogmengeschwätz der Klerisei in seiner ganzen inneren Hohlheit auf.

Die nächste Szene „Im Schriftsteller-Klub“ wählt sich zum Rahmen der satanischen Jagd das bunte Treiben eines Künstlercafés mit seinen kleinen Eitelkeiten und Rivalitäten, den eigensüchtigen Lobhudeleien und Versippungen, wie sie sich zwischen einem „Heineschen“ und einem „Dialektdichter“, einem Dramatiker und Schauspieler, zwischen Maler, Musiker, Bildhauer, Photograph, Zeitungsschreiber und Gelehrtem, zwischen Bücherwurm und „verkanntem Genie“ anspinnen. Jeder ein Schaumfläger und Bewunderer seiner selbst, so sind sie die rechte Beute für Mephistos Regierungsdrang. Er braucht bloß als ihr „Fleischgewordener Gegensatz“, als der „Kritikus Herr von Maulwurfsgraben“ unter sie zu treten, und sogleich merken die beiden Lyriker, daß sie trotz feuriger Liebesweisen nicht einmal richtig zu lieben wissen; das „verkannte Genie“ — verkannt, weil es nichts kann — beginnt zu ahnen, wie weit Dichtertum und eine Sturzwelle langweiliger Hexameter über Dido voneinander absteht, und noch mitleidloser bekommen der Dramatiker und der ihn umschmeichelnde Schauspieler

die Wahrheit zu hören. Dem einen wird für einen albernem Pöffenplan der Spruch zuteil:

Bei überirdischer Afanzerei,
Bei Hegen, Druden, andrer Teufelei,
Bei Hausgerümpel und auf anderm Stern
Da prahlt ihr weiblich groß und haust ihr gern.
Doch Menschliches auch menschlich zu gestalten
Ja damit will es freilich schwerer halten.

— ein Urteil, das durch die stammelnde Verteidigung eher bestätigt als entkräftet wird:

[Dramatiker:] Mein Herr! — erlauben Sie, was soll man schreiben, Tragödien vielleicht? Das laß ich bleiben.
Im höheren Pathos, diese Heulereien,
Die können nicht bei unsrer Zeit gedeihen.
Lustspiele eher, aber die Blüetten,
Die Schauderdramas, Vaudevilles, die netten,
Vergleichen Zeug, das Dichter ohne Brüten
Mit leichter Müß' aus weitem Armel schütten,
Das sieht man gern und das beschäftigt auch
Des Mimen Kunst und füllt des Dichters Bauch.

Und über das entartete Komödiatentum heißt es dann verächtlich:

Doch habt ihr ein Bewegen, Gehen!
Zu stehen wißt ihr, wie's Gott und Mensch verboten
Und daß beim Reden Sprüß' euch im Gesicht entstehen,
Seid ihr beschmiert mit Schminke, der weiß' und roten.

Die deutsche Sprache zur Tortur zu bringen,
Daß ihr die Muskeln und die Sehnen springen.
Nacht in der Not euch das Gedächtnis lücken,
Ihr wißt den Dichter prächtig auszuflicken.

Halb danket ihr — halb danken euch die Herren.
Das Proletariat von Charakteren
Die heut'gen Tages unsere Bühnen zierend
Berlumpt, zerfließt, mit Schnapsstimm' fistulierend — —

— Genau so scharf wie mit dem kirchlichen und künstlerischen wollte sich Anzengruber mit dem gesellschaftlichen Schlendrian

auseinandersetzen, und vielleicht hat er's auch getan. Denn am Schlusse unseres Fragmentes erwähnt ein Vermerk das „dazu gefertigte Buch ‚Mephisto‘“, welches die Fortsetzungen „Des Teufels Leiblied“, „Im Abgeordnetenhaus“, „Im Ministerfalon“ und „Am Friedhof“ enthalten sollte. War dieses Heft einmal wirklich vorhanden, dann ist es wie so viele andere Zeugen der „prähistorischen Zeit“ in die Flammen gewandert.

Die „mephistophelische Manier“, in froh und frech dahertollenden Knittelreimen befreiendes Lachen und sittlich aufbauende Kritik miteinander zu verbinden, herrscht auch, geringeren Themen zugewendet, in so ziemlich allen Späßen vor, mit welchen „M o m u s“ seine Mitgötter in Wiener-Neustadt und in Steyr unterhielt, und dank ihr wurden sie, wenn schon keine Dichtungen, so doch unverächtliche Produkte eines genialen Bummelwizes. Dem innersten Wesen nach parodistisch, entlehnt der eine dieser Scherze, „Die Kremser Kapelle (Glend-Choral)“, Rhythmus und Weise eines Trauermarsches, um Gagenot und Pfändungsschmerzen des vom „Hebräer“ bedrängten Mimen beweglich zu schildern; ein anderer, das minnigliche Gedichtchen „Nächtlich und alltäglich“, trägt alle süßen Phrasen der Liebeslyrik zusammen, um die bösen Nachwerke schmachtender Dilettanten zu verspotten, und das „Greifenegger Brautgelage“ erzählt im „grausigen Balladen-Ton“, wie Herr von Greifenegg seine zarte Braut verstößt, weil ein Haar von ihr in der Suppe schwimmt. Die gleiche Verschiebung des verstiegen-ernsthaften mittelalterlichen Apparates ins Grotesk-Romische sichert dem „Lebzelter von Nürnberg“, einer Verulkung von Redwitz' „Zunftmeister“, und erst recht der Burleske „Die schauderliche Plunzen“¹¹⁾ die überwältigende Wirkung. In dieser traurigen Geschichte des armen Knaben Edidobert, dessen Blut der schändliche Burgvogt „Kanaillogauch, zubenamset des Teufels sein Schweißhund“, zu einer „Plunzen“ verwurftet, um sich an der Burgfrau Euleulolia für verschmähte Liebe zu

rächen, waltet der echte Geist des Bänkels. In der ganzen blutrünstig-lächerlichen Handlung sowohl wie in jeder Einzelheit, in der unzeitgemäßen Rede: „Ich, ich martre dein Gehirn bis zur Eit rung mit Volksfreund, Vaterland und Kirchenzeitung“; in der Warnung eines Einsiedels an die unglücklichen Eltern: „Halt, vielbetrübte Eltern, geneuße nichts davon! Denn diese Plunzen, sie ist Euer Sohn!“ und im Sang desselben frommen Mannes:

A Glaserl Wein verachtet ich nitt,
 Doch bin ich halt leider amal Gramit.
 An Dirndl, ein fein, ging ich nach aufn Schritt,
 Doch Jegerl und Joseph, ich bin Gramit,
 So mancher wär viel schlechter als 's Tier,
 Für den war mein Höhlen das rechte Quartier.
 Und hätt ich Geld, ich wollt's eng erzähl'n,
 Ich tat ein Ersatzmann als Gramit stell'n.
 Au weh, es kann nig Faders geben
 Als das Gramitenleben!

Anzengruber hat die Kunst, deren er sich hier Meister erwies, nicht mehr vergessen: Seine Wiener Zechgenossen aus späteren Tagen dankten ihr manche köstliche Stunde, und als er, von der Bühne verdrängt, im Zeitungsdiens t fronen mußte, schlug der „Hoffänger Huber“ die Zither ums liebe Brot, die der junge Momus einst so leichtgemut angestimmt hatte.

*

*:

*

Mit der Kündigung durch Radler und dem Abschied von Böslau (7. September 1865) begann für Anzengruber und für seine opfer froh ausharrende Weggefährtin, die Mutter, die bö sere Hälfte der „Wanderjahre“. Denn schlimmer als in der Fremde umher schweifen ist es, in der Vaterstadt fast unbehaust sein zu müssen, einem Berufe zu dienen, den man verachtet und als den Zerstörer seiner besten Anlagen haßt, und ihm zu dienen als letzter, ewig unsteter Handlanger. Von

den freundlichen Erwartungen, mit welchen Anzengruber Wien betrat, erfüllte sich nicht eine. Gewillt, vor allem zu „Schriftstellern“ und nur „nebenbei“ zu „mimen“, um so ein „Kind der Zeit in ihrem starken Sinn“ zu werden und „seinen geistigen Menschen, den bessern zu retten“, mußte er mit seiner Mutter acht Monate lang die Gastfreundschaft der selbst bergab gleitenden Lipkas in Anspruch nehmen, mußte den Traum von der Schriftstellerei zur Lohnschreiberei und Librettifabrikation zerrinnen sehen und mit den jämmerlichsten Anstellungen an unbedeutenden Vorstadtbühnen¹²⁾ vorlieb nehmen. Seit dem Januar 1866 Episodist am eben eröffneten „Harmonietheater“ der Baronin Pasqualati mit einem Monatsgehalt von zwanzig Gulden und einem Spielhonorar von fünfzig Kreuzern, vom Mai bis zum September 1867 in der gleichen Eigenschaft an Gründorfs Sommertheater in der Hiezinger „Neuen Welt“, fand er sich, zermürbt durch die Not der Stellenlosigkeit im Winter 1867 auf 1868, schließlich zu dem schweren Schritt bereit, mit der Truppe eines gewissen Campi die Wirtstuben abzuwandern und deren hierselige Gäste vom Brettl herab zu unterhalten —: ein trüber Zug dürrer Schattenbilder, die gespenstisch an uns vorüberhüschten, weil kaum ein Brief, keine Aufzeichnung Anzengrubers in das Halbdunkel dieser trostlosen Tage hineinleuchtet. In ein etwas schärferes Licht tritt nur der Schauspieler des „Harmonietheaters“ dank der drei Stücke, die er hier gewissermaßen als Hausdichter aufführen ließ.

Zuerst kam am 21. April 1866 „Der Telegraphist im Nachtdienst“ (vgl. S. 106) heraus, um, von der Kritik übel zerzaust, nach einer Wiederholung (22. April) wieder in der Versenkung zu verschwinden; ihm folgte unter einem ähnlich ungünstigen Stern am 28. Januar 1867 „Der Reformtürk oder Ein Ausflug nach der Türkei, Faschingsposse mit Gesang und Tanz in zwei Bildern von * *“. Was in dem anspruchlosen, die älteste Überlieferung unbedenklich entlehnen-

Schwänke halbwegs Sinn hatte, wurde von der Zensur planvoll getilgt¹³⁾, und doch ist es sehr wohl denkbar, daß gerade diese Ausfälle auf den österreichischen Völkerhader und die Ausgleichschmerzen, auf Scheinfortschritt und preußischen Machthunger Anzengruber einigermaßen mit dem Anfinnen der Frau von Pasqualati ausföhnten, um ein paar orientalische Kostüme herum das reinste Operettenabenteuer zu bauen. Denn der Entschluß des Wiener Bekleidungskünstlers Bügelberger, das türkische Gut eines verstorbenen Sonderlings von Better zu bewirtschaften, und die Heilung des Dickhädels durch die vereinten Bemühungen von Gattin, Töchtern und Dienstleuten, unverfälscht österreichischen Haremsdamen und ausgesackten Vergnügungsreisenden, die ihn zum Schein in alle Gefahren eines griechisch-türkischen Konfliktes stürzen —: all der farben- und bilderfrohe Unsinn war nur in einer vom Geiste Offenbachs erfüllten Luft möglich. Dem Komponisten zuliebe — als solcher hatte sich zu dem unbekannten Dichter der damals ebenso unbekannte Kapellmeister des Harmonie-theaters Karl Millöcker¹⁴⁾ gefunden — gab es einige nicht mehr auf uns gekommene Couplets, dazu Chorlieder, Tänze und Märsche, und es war, wie die kurz ablehnenden Zeitungsberichte hervorhoben, einzig das Verdienst Millöckers, wenn sich der „Reformtürk“ wenigstens durch sechs Vorstellungen [bis zum 12. Februar] auf dem Spielplan erhielt; ein Erfolg, der Anzengruber wohlverdiente vierundeinhalb Gulden als Tantiemen eintrug.

Als die Direktion Pasqualati schon nahe am Auslöschen war, versuchte sie noch — am 24. März 1867 und an den beiden folgenden Sonntagnachmittagen — mit Grubers „Zibelle“ ihr Glück, einem „Kindermärchen mit Gesang und Tanz in zwei Bildern“¹⁵⁾, welches eigentlich nur einem Ballett von F. Markwart Sprache verlieh. Dieser seiner Quelle verdankte Anzengruber die zierlichen Bühnenbilder: eine Bauernhochzeit, ein Tanzgelage von Käfern und Schmetterlingen,

einen alle Farben spiegelnden Wunderspringbrunnen u. dgl., und Einfluß des Ballettes wird es wohl auch gewesen sein, wenn die vielen rhythmischen Bewegungen, dieses ewige Fliehen und Haschen der Personen der Musik von K. F. Konradin so reichen Raum zur Entfaltung gewährten. Dafür war es wieder das Verdienst des Dichters, in dem von Kindern für Kinder dargestellten Werkchen die Idee klar herausgearbeitet zu haben, daß Tierquälerei sich bitter räche. Zur Strafe für die Grausamkeit nämlich, mit der sie die Käserkönigin „Libelle“ gefangen und durchbohrt hat, soll das Bauernmädchen Fiametta das Herz ihres Fridolin an die in eine wunderschöne Jungfrau verwandelte „Libelle“ verlieren, und erst im letzten Augenblick wird der Zauber gelöst. Der lehrhafte Grundzug tritt erfreulicherweise nie so stark hervor, daß darunter der Hauch der Anmut und der Neckerei schwände, der auf dem Traumspiel ruht, und auch derber Humor und weiche Lyrik kommen, wie das bei einem Kindermärchen am Platze ist, in den Tölpeleien des Bauernjungen Tostl und in Fiamettas Liebes-schmerz zu ihrem Recht, ganz so, als wollte der künftige Erzähler von „Annerl, Hannerl und Sannerl“ seinen ersten Flug versuchen.

In Verbindung mit einem Komponisten konnte sich Anzen-gruber, das sah er, am leichtesten die Bühne erobern und „jenen Erfolg“ schaffen, „den man braucht, um sich einen wenigstens nur kleinen Namen — eine Firma zu machen, zu der auch andere Vertrauen fassen“¹⁶⁾. Deshalb schrieb er für Millöcker noch zwei weitere Texte, den „Sackpfeifer oder Schwägerchen Puck. Romantisch-komische Operette in 1 Akt“, und den dreiaktigen „Raub der Sabinerinnen“, auch sie Brotarbeiten, bei denen ihm literarischer Ehrgeiz fernlag. Gleichwohl ist „Der Sackpfeifer“, soweit der Zustand der beiden unfertigen Handschriften ein Urteil darüber zuläßt, ein freundliches, rundes Ding geworden, so graziös schildert es die Hinwendung des Malers Giordano von seiner ungetreuen, eben noch

heiß betrauernten Geliebten Bianca zu deren schelmischer Schwester Floretta, so lebendig greifen in diesen Seelenumschwung die Eifersucht von Biankas nunmehrigem Gatten Giuseppe Peperino, die Hanswurstkomi des Farbenreibers und Dudelsackverehrsers Prosper Schnaß und der Streich Florettens ein, die, um Biankas „kompromittierende“ Briefe an Giordano zu erlisten, in der Verkleidung als Sackpfeiferfigürchen zuerst mit Schnaß ein lustiges Gelage abhält, dann Giordanos liebesfrankes Herz gewinnt. Wie durch die verschiedenen Motive der Handlung weht Karnevalstimmung auch durch die eingelegten Lieder und macht sie — in Operetten eine seltene Sache! — zu notwendigen, die Entwicklung fördernden Bestandteilen der Dichtung.

Während der „Sackpfeifer“ den Lokalon der venetianischen Barocke einigermaßen wahrtr, sucht der „Raub der Sabinerinnen“ seine wichtigsten Wirkungen in der von Offenbach aufgefrischten Altwiener Götter- und Heldenparodie. Aber der Witz bleibt nüchtern in mühsamen Anachronismen stecken und erhebt sich höchstens zu einiger Freiheit, wenn er sich an Priestertrug und spießerhaftem Beamtendükel reiben kann. Sonst führen die Intrigen des römischen „Hoforaklers“ Faustulus, der die ehегierigen sabinischen Mägdelein auf ihre Entführung lüstern macht, führen der Gegenzug des sabinischen Bürgermeisters Turpilius, der den Römern die Matronen der Stadt anhängen möchte, und die Mannstollheit dieser erst recht entführungsfüchtigen alten Koketten nur immer tiefer in die Längeweile hinein; die steifen, unklaren und sachlich überflüssigen Gefänge aber wecken erst recht die Sehnsucht nach den leichten Rhythmen der Dudelsacklieder.

Ein Schritt noch weiter hinab in den Ansprüchen an sich und seine Kunst, und Anzengruber stand bei den „Solozzenen“ und Couplets, die er für die Künstler von „Campis Singspielhalle“, angeblich das Stück um zwei Gulden, verfasste. Einer seiner Kollegen auf diesem fuselduftenden Par-

naß, Wilhelm Wiesberg, pries noch aus der späten Erinnerung heraus den „politischen Laternanzünder“ als „das Wunderbarste, was er je in diesem Genre gelesen und gehört habe“, und berichtete zugleich von der traurigen Erfahrung, die Anzengruber bei dieser Gelegenheit mit der Unduldsamkeit der österreichischen Zensur gemacht haben soll. Eine andere „Sollszene“ ist 1902 aus dem Handschriftenschatz Leopold Rosners ans Licht getreten, der Monolog eines Wiener Püschers mit einem anschließenden Couplet. Die Beziehungen, die dieses Lied zwischen verschiedenen Rauchererlebnissen und Vorgängen auf dem großen Welttheater herstellt, geben uns in ihrer erquälten Gefuchtheit einen ungefähren Begriff davon, wie die Scherze ausgesehen haben mögen, die Anzengruber gegen das Schundhonorar von drei Kreuzern die Zeile dem „Rikeriki“ D. F. Bergs lieferte: „im Besitz eines einzigen Anzugs, schmalst beköstigt, mit zwei Monaten Zinsschuld belastet“.

Es muß einen aber auch bitterhart ankommen, witzig sein zu sollen, indes man — mit dreißig Jahren so „vazierend“ wie mit zwanzig — die letzten Erbstücke zum Tröddler wandern, die Mutter darben und seinen Genius über erbärmlicher Fronarbeit verkümmern sieht. Die Beschreibung von Anzengrubers „schmaler Kammer“, „Alservorstadt, Waisenhausgasse No. 10, II St. T. 11“, die wir wiederum Rosner verdanken, hält nur das Alleräußerlichste, den Rahmen des Jammers, fest: „Die Einrichtung war die bescheidenste, die man sich denken kann. Der Längenseite nach standen rechts und links je ein Bett, dazwischen, gerade der Tür gegenüber, ein Schreibtisch. Alles aus weichem Holze. Ein Waschtisch, ein Kasten, etwa drei Stühle und ein eisernes Ofen nahmen die andere Seite der Wand ein. Ober dem Schreibtische hing eine Aquarellzeichnung, ein Blumenstück darstellend.“ Die ganze lähmende Wucht dieses Glends beginnt man erst zu ahnen, wenn man des bleiernen Schweigens gedenkt, das über fünf entscheidenden Entwicklungsjahren eines ins Große wachsenden Geistes

lastet; wenn man in dem Grauen vor dieser Zeit Anzengrubers Unlust verwurzelt sieht, jemals an seinen Jugenderinnerungen zu rühren; und wenn man schließlich die Arbeiten, die er damals seinem Talente abrang, statt sie kritisch zu wägen, als Opfer an den Moloch des sozialen Widersinns begreift. Was bedeutete es dem, daß es den Dramatiker zum „vierten Gebot“ zog? daß der „Dorfgänger“, nach dem Brief vom 6. Juni 1865 zu schließen, seinen Weg lieber beim „Diebs-Annele“ begonnen, der werdende Weltengrübler den grandiosen Traum von „Jaggernaut“ gern fortgesponnen hätte, der damals seinem Geist irgendwie vorgeschwebt haben muß? Das zahlende Publikum verlangte nach Abenteuern und Aufregungen, und lediglich sein Gebot entschied über das halbe Duzend Novellen, die Anzengruber im Wiener „Wanderer“ und anderen Ortes¹⁷⁾ veröffentlichte: Schreib, Autor, wie wir wollen, oder stirb!

So betrat denn Anzengruber in den Erzählungen „Die zürnende Diana“ und „Die düstere Grabsschrift“ Gesellschaftskreise, denen er sich innerlich fremd fühlte, und mühte sich um die psychologische Ausdeutung von Ereignissen, die, einmal vielleicht Tagesgespräch, ihm nicht mehr zu geben hatten als ein ausgeflügeltes Problem. An den Tod des Malers Hegeling im Duell knüpfte er die Seelenstudie der Komtesse Eugenie Altheim, die, von Hegeling im Bade belauscht und als „Diana“ aller Augen preisgegeben, das Leben des Frevlers fordert. Als sie aber die Reinheit seines Künstlerherzens entdeckt, da hat sie, von Liebe bezwungen, für den knabenhaften Vollstrecker ihres Befehles nur Haß übrig. Einen anderen grellen Ausklang, den Selbstmord des angesehenen und glücklich verheirateten Herrn Seling, leitet der Erzähler in einer bühnenmäßig geschauten Bilderreihe bis zu dem Augenblick zurück, wo Seling den wüsten Verführer seiner Schwester, Sebastian Mahring, tötet und aus politischen Gründen flieht: Anstatt seiner wird der alte Bettler Matthias

Lother, den man bei Mahrings Leiche gefunden, vor Gericht gestellt. Der Arme stirbt am Tage des Urteilspruches, aber sein Grabstein noch schreit häßlich und laut seine angebliche Schuld in die Welt. Nach seiner Rückkehr findet Seling die Enkelin Lothers, Johanna, vor der „düsteren Grabschrift“, und zur Sühne für das Verbrechen seines Schweigens läßt er das Mädchen erziehen; die zur vollen körperlichen und seelischen Schönheit Erlühte führt er als Gattin heim. Aber aus einem vergilbten Zeitungsblatt steigen die Toten wieder zum Licht empor. Johanna erkennt mit blitzartiger Klarheit ihren Mann als denjenigen, der ihren Großvater ins Unglück gestürzt hat, und Seling weiß keinen anderen Ausweg aus dem Irrsal, als der Geliebten in einem rührenden Brief alles zu beichten und aus der Welt zu gehen¹⁸⁾.

Zu den beiden gesuchten Problemen des aus Grausamkeit und Liebe gleich Penthesilea seltsam gemengten Weibes und des unschuldig-schuldigen Verbrechers stellt die Novelle „Ein Brief, der tötet“ ein drittes: die Tragödie der hingebenden Frau, die, in ihrer Liebe betrogen, zur herzlosen Dirne wird. Auch die gleiche künstlerische oder vielmehr unkünstlerische Art, eine Szenenreihe erschütternder Ereignisse schrill abzuschließen, ohne die Konflikte zwingend aus den Charakteren abzuleiten, eint die drei im Vortragstone durchaus herkömmlichen Erzählungen. Aber das gesellschaftliche Milieu des „Briefes“ stand Anzengrubers Herzen näher, und das macht die einleitenden Kapitel lebendiger und wahrer, macht die Not des eben entlassenen unseligen Schmierenkünstlers Heinrich Engelstein und seine wehen Liebeserinnerungen ziemlich bildhaft: Er und Valentine seien ein Herz und eine Seele gewesen und, durchwärmt von ihrem Glücke, hätten sie gespielt wie die jungen Götter. Bis — ja bis er, um ihr zu einem Gastspiele in der Residenz den anfeuernden Schwung echter Aufregung zu verschaffen, ihr zum Schein einen Abschiedsbrief geschrieben habe, einen tödlichen Brief. Denn Valentine habe sich wohl im Spiele selbst über-

troffen, sei aber nach der dritten Vorstellung spurlos verschwunden. Wie völlig sie durch jene Zeilen abstarb, muß Engelstein am letzten Tage seines Lebens erfahren, als er, auf Stellensuche in der Residenz, seine einstige Gefährtin als die berühmte Tragödin Fibi-Bentheim wiederfindet und von ihr, der Verbuhlten, hohnvoll vor die Türe gewiesen wird. Da läßt er seine greise Mutter vergebens im Gasthose warten und stürzt sich in den Strom.

Die Novellette „Ein Unheimlicher“ verzichtet auf die Problemstellung und auf den theatralischen Schlusseffekt, dafür ist dieser „unheimliche“ Jude Aron Leeb vom Anfang bis zum Ende Theater, ein auf dem Boden der Erzählung wiedererstandener „Jüdischer Dienstboten“ oder „Isaak Stern“ (vgl. S. 88 u. S. 93). Ebenso verschämt-edel wie diese beiden, schüßt er im geheimen den antisemitelnden Sohn seines besten Freundes, Heinrich Vergegger, vor jedem falschen Schritt, läßt sein schönes Töchterchen Rebekka für den Knaben Heinrich prügeln und sich vom Erwachsenen überfahren, diesem selbst in seiner scheinbaren Aufdringlichkeit ein Gegenstand des Grauens und der Abneigung. Als Heinrich endlich seinen Irrtum einsieht und am Schmerzenslager des Überfahrenen, von Reue zerknirscht, Rebekka zum Weibe begehrt, winkt Aron zartfönnig ab: „Noch ist die Zeit nicht gekommen, wo die Welt so des Herrn gedenkt, daß sie darob ihre Bräuche vergißt, und mit der Welt läßt sich nicht rechten.“ Auch sonst noch taucht in diesem Gespräch manches hübsche Wort über den wahren, alle kirchlichen Gegensätze überwindenden Glauben auf, ebenso echter Anzengruber ist der ergözzliche Ausfall Vergeggers gegen Heine: „Romantik und Hebräismus! Wäre Heine weniger Jude gewesen, er hätte mehr erwärmt und weniger weltgeschmerzelt, so berechnet er genau alle Prozente der Wirkung und sucht den höchsten Ertrag dadurch zu erreichen, daß er sich von unseren Geföhlen die Zinsen gleich vorwegnimmt, daher ist das Anbot seiner Lieder so loöend,

und das Resultat ist der Hohn, um eine Empfindung ärmer geworden zu sein."

Ob es, wie bisher, bloß ein tastendes Absuchen der verschiedenen Kreise und Stände war, das ihn unter diese Leute führte, oder ob er an die vom „Diebs-Annele“ her lebendigen Vorstellungsmassen anknüpfte, jedenfalls kam Anzengruber schon im Zuge seiner ersten Erzählungen auch aufs Dorf zu den Bauern. Einzig diese Tatsache macht „die einfache Dorfgeschichte: Die Polizze“ erwähnenswert; sonst läßt sie, breit und weichmütig, wie sie ist, den künftigen „Kalendermann“ höchstens in der volkserzieherischen Absicht ahnen, um derentwillen hier die Besserung eines alten Filzes durch die Selbstlosigkeit zweier allzu prächtiger junger Deutschen dargestellt wird. Da hat die Geschichte „Tod und Teufel“, wenn sie überhaupt vor 1870 geschrieben wurde, schon einen ganz anderen Schmiß! Ist es doch, als ob Anzengrubers alter Freund Mephisto sich in ihr den Spaß mache, einmal auch einem aufstrebenden Bäuerlein durch den Mund der Herren Kammermusiker Tod und Gerichtsrat Teufel seine Paradoxa vorzutragen. Denn die und nicht die gewiß sehr unterhaltliche Befehrung des Kohlhuber Hans vom Suff zur soliden Wirtschaftlichkeit, weil er die Namen „Tod“ und „Teufel“ in ihrem eigentlichen Wortsinne und die Walpurgisnachtsmahnungen der beiden unheimlichen Spaßvögel furchtbar ernst nimmt, sind die Hauptsache an dem von E. T. A. Hoffmanns Geist funkelnden Schabernack. Aus den Tiefen heraus, von dort her, wo sich später die „extraige Offenbarung“ des Steinklopfers ans Licht rang, wächst die Selbstcharakteristik des „Todes“ auf: „Was mein Amt ist, darüber läßt sich reden. Es ist ein gar ernstes, heiliges. Hör zu! Das Leben ist Reiz! Licht und Duft, Geschmack und Gefühl, Leidenschaft, Feind- und Freundschaft, das alles entspringt der Lockung und Reizung von außen her, es ist ein Aneinanderreihen von Gegensätzen, und daraus wird Leben, das soll so sein, das ist so, wird ewig sein, denn es gleicht sich ewig etwas aus; aus

einem ist alles geworden durch Teilung, diese Teile aber wollen alle wieder die Ruhe des einen, darum muß sich alles setzen wie aufgerührtes trübes Wasser, abschleifen ein Gesetz an dem anderen, ein Stoff an dem anderen. Nun, und wenn der Mensch endlich überreizt ist von dem Gewirre, wenn er für die Welt nutzlos geworden ist, oder wenn er gebrochen wird noch vor der Zeit, den Greis, das arme sieche Kind, dem nie ein frohes Leben lachen sollte, den Soldaten, dem die Kugel den Leib zerreißt — sie sind nicht mehr von Nutzen fürs Ganze, denn sie können keines mehr mit ihm gehen — nun, die löse ich dann aus dem Ganzen, gebe ihnen den Frieden des einen, aus dem alles geworden, sie sind wieder eines mit dem All, und die Welt sagt: sie ruhen in Gott! Das ist mein Amt! Es ist ein heiliges, Hans, ein großes Amt, ich hole Tag für Tag die, die nicht mehr für die Welt sind, und lege sie aus dem lärmenden Treiben in einem stillen Winkel in den Staub, wo sie zu Staub wieder werden, eins mit der Erde, aus der sie hervorgegangen, Hans! Ein Schuft, der auf den Tod lästert, er verdient, nicht gelebt zu haben, er verdient, heißt das, eben nicht zu sterben!“

Nicht ein trauriger, Abenteuer und Bilder der großen Welt mühsam zusammenreimender Zeilenschreiber mehr, ein eigenwüchsiger Dichter und „Sinnierer“ hat diese Worte gefunden. Aber je tiefer sein Blick ward, je fester und selbständiger sich sein Weltbild formte, um so schmerzlicher mußte es ihm klar werden, daß diese Novellen und Operetten, die er da im Tagelohn schrieb, kaum besser als das Komödienspiel dazu taugten, in ihnen seine Gesichte und Gedanken zu gestalten; daß er den Kern seines Wesens durch all den herkömmlichen und hastig hingeschleuderten Wust eigentlich nur verhülle und an den äußeren Bezirken des Lebens haften bleibe, indes sein geistiges Wachstum höchstens in ein paar gelegentliche Bemerkungen einging.

„Ausreifen lassen! Nicht weiter seine Sendung durch die

„Heh jagd ums Brot gefährden!“ wie ein Notschrei der Seele brach es sich Bahn in zwei entscheidenden Handlungen: in dem Entschluß, eine „bürgerliche“ Stellung zu suchen, der unter sein bisheriges materielles, und in einem großen „Autodase“ des Fertigen und Skizzierten, das unter sein bisheriges dichterisches Dasein einen harten Schlußstrich zog.

Sechstes Kapitel

Lebenswende. 1869—75

Der Gedanke, in einem Amt unterzuschlüpfen und ein karges, doch sicheres Brot zu essen, lag bei Anzengruber schon viele Jahre zurück, und vom Anbeginn an verband er sich ihm mit dem Wunsch, „durch die Einreihung ins praktische Leben seinen dichterischen Geist zu retten“. So hatte es ihm der wohlmeinende und alterfahrene Schumacher im Juli 1864 geraten, und nicht nur der Abscheu vor dem Schmierendasein, der es ihm schon erstrebenswert erscheinen ließ, „lieber auf Pränumerations Scheinen Nr. Nr. auszustreichen, als so ein Theater- und Direktionsefel zu sein“¹⁾, auch die kühle Überlegung sagte ihm, daß ein Diurnist zwar keinen „hohen Lebenszweck habe, aber sich einen unterlegen könne. Er kann frei sein, die Feder in seiner Hand ist nicht ans Rechenbuch geschmiedet“. Vielleicht tat auch die alte fatalistische Idee, wenn der Erfolg ausbleibe, mit seinem „dreißigsten Lebensjahr zu gehen, von wo man nicht ihn brauche“, noch ein übriges, um ihn die „kleine Protektion“ seines Betters Ferdinand von Holzinger annehmen zu lassen, jedenfalls trat Anzengruber im Jahre 1869 bei der Wiener Polizeidirektion als unbesoldeter Praktikant²⁾ ein und verbrachte nun die Vormittage damit, im Vorzimmer des Evidenzbureaus mitten unter tschechischen Amtsdienern Leumundnoten abzuschreiben und Vorstrafen auszuheben —: Dem äußeren Anschein nach ein böß gescheiterter, in Wahrheit aber ein zukunfts-trächtiger Mann, der es sich wohl gestatten durfte, von seinen „poetischen Erzeugnissen“ zu verbrennen, „was ihm nicht des Aufhebens wert erschien . . . und das war viel. Und über der Asche gedachte ich Spinozas — Glas schleifen

und tief im Herzen die Gedanken verschließen — tief im Herzen — — —“. Durfte er doch wie der Weise von Amsterdam über dem einförmigen Tictac seines Tagewerkes ausreifen lassen, was fünf Jahre der Brache an Reimkraft aufgestapelt hatten und was nun ungestüm zum Lichte drängte; rettete er doch das „halbfertige Manuskript“ des „Pfarrers von Kirchfeld“ mit hinüber in den geistverlassenen Trott seines kleinen Amtchens.

Um dem künstlerisch annoch Stummen, der Anzengruber allen seinen schriftstellerischen Arbeiten zu Trost bisher gewesen war, die Zunge zu lösen, bedurfte es eines tiefgreifenden Erlebnisses, und dieses konnte der Kulturstreit der sechziger Jahre einem zum Schauen Begabten ganz wohl bieten. Nicht vielleicht wegen des Machtkampfes um die Geister, den da Liberale und Klerikale oft genug mit kleinlichen Mitteln ausfochten, sondern wegen der Tragödie des Glaubens, die hier wieder einmal schmerzlich zutage lag: daß der einfach-schlichte Kern eines ahnungstark erfaßten Abhängigkeits- und Zusammengehörigkeitsgefühles aus sich heraus Formen entwickelt, die sich zum Schluß als das unumstößlich Herrschende erweisen; daß der Fromme, je näher er der erfüllten Quelle aller Religion steht, desto unausweichlicher mit dem Dogma und dessen Gütern in Widerspruch gerät. Anzengruber empfand in Dingen der Religion einfach und schlicht genug³⁾, um diese Not des Gläubigen erschüttert zu begreifen; er sah: „Ein anderer wollte sich nicht finden, welcher der Zeit von der Bühne herab das Wort redete, und einer mußte es tun, also mußte ich es sein!“ und nach dem guten Recht des Volksdichters, für die Idee ein blutwarmes Symbol zu setzen, kleidete er das Trauerspiel des Glaubens in das Gewand der „Kirchfelder“. Der jüngere, aus einer nüchternen Zeit stammende Bruder Raimunds, gab er nicht mehr gleich diesem phantastische, sondern realistische Allegorien; das aber sind Hell und die Seinen, weil ihre zufälligen Schmerzen fürs ganze Weh der Christenheit stehen

und weil zugleich der lebendig-wirkliche Streit des Tages (der Gegensatz zwischen Kirchenfürsten und Pfarrgeistlichkeit, der Kampf ums Gräberrecht, um die gemischte und um die Priester-ehe) ihnen die tiefsten Wunden schlägt. Verstrickt ins Netz der Lehren und Bräuche, das die Finsterberg und Genossen zuziehen, zeugen sie alle wider das Kirchenregiment von heute: der seines Amtes entfesselte „gute Hirte“ Hell, der „Bauer in der Soutane“ Wetter und die um ihr bestes Lebensglück betrogenen Sepp und Anna. Doch darüber hinaus ragt, was in ihrem Leid zum Himmel schreit, hoch ins Überpersönliche hinein — die Religion selbst zeigt uns ihre ewigen Wundmale, wenn schon der bloße Wille, Mensch, nichts als Mensch zu sein, die vernichtende Wucht des entseelten Dogmas auslöst.

So angeschaut, gewinnen die vom Grafen Finsterberg geführten einleitenden Auftritte viel an innerer Notwendigkeit. Denn wie arg auch der steife, seelenlos-verbissene Erzellenzherr als Gesellschaftstypus vorbeigelungen sein mag, zum Spiegel der Popanz gewordenen „herrschenden und streitenden Kirche“ taugt er ganz gut. In seinem lähmenden Atem verkümmert die frische Bekennerfreude des berben Lux, bäumt sich das gottsucherische Urgefühl Hells empört auf. „Expression“ der einen großen inneren Anschauung „Der Klerikalismus gegen das gott-erfüllte Leben“, schlagen die Kampfreden Finsterbergs und Hells, so leitartikelfhaft-zugespißt sie auch klingen, doch den Grundafford des Stückes klar an, dann nehmen die beiden Chöre der Wallfahrer und Hochzeiter

O stärk' uns, Herr, an Seel' und Leib,
Auf daß wir rüstig kämpfen,
Des Satans höllisch Sündenreich
Und seinen Hohn zu dämpfen!

und

Heirassa, Hochzeit is,
Das is recht schädlich,
Heirassa, brave Leut'
Werd'n all'mal glücklich!

die Melodie mit voller Instrumentierung nochmals auf. Wie Verkörperung und Gefühlsfreiheit klirren der fanatische, näselnde Diskant des Schulmeisters von Altötting und der behäbige Bariton Michels gegeneinander, im Gewoge der buntgemengten, farbenreichen Gruppen setzen sich zwei Weltanschauungen — die christgesinnte Menschen, die Kirchengläubige — in pulsendes Leben um, und überdies bekommen wir zu hören, was die Schwarzen Hell so verargen: daß er die Herzensfreude nicht ertötet und seinen Einfluß nicht zum Heil des Klerus ausmünzt, ja, daß er Trugwallfahrten gegen die neuen „keiserischen“ Staatsgesetze verhindert und deren gefährlichstes, das über die Notzivilehe, durch seinen Segen heiligt. Solchen Sünden gegenüber zählen seine Verdienste um Sitte und Zucht der Gemeinde nicht weiter mit.

Die Politik der Großen und Kleinen duckt sich — das will der Aufklang zeigen — zum Sprunge an Hells Herz, aber erst mit dem Hinzutreten Sepps und Annas setzt sein einzelmenchliches Drama ein, das doch zugleich Symbol aller Priestertragik ist. Der Leidenschaft bloßgestellt, voll Sehnsucht nach Liebe und Traulichkeit, mit der Macht begabt, dem, der ihm sein Lebensglück hämißch zernichtete, doppelt und dreifach heimzuzahlen: soll er verzichten, soll seine Liebesfülle von der Einen fort zu allen wenden, soll begreifen, verzeihen und versöhnen. Den Menschen und nicht sich gehören, lieben und nicht für sich lieben zu sollen —: auch ohne die Gelübde der Armut und der Keuschheit muß solche Forderung die Seelen gerade der Besten hundertmal ans Kreuz schlagen, und doch wäre, wer nicht eben dies zu leisten vermöchte, kein echter Priester. In diesen Kampf, den die katholischen Gesetze noch ins Phantastische verschärfen, tritt der Kirchfelder unbefangen wie ein Kind ein, obwohl ihm gleich beim Eingang ein Opfer der Wahlstatt entgegenkommt, ein warnendes „Siehe, deine Zukunft!“ der arme Pfarrer Better von St. Jakob in der Einöde. Keiner von den Hells, die noch im Sturze liegen, hat er's gelernt, sich zu beugen, aber

seine müde Fügbarkeit prägt den ewigen Rehrreim des Hirtenamtes: „Glas schleifen und tief im Herzen die Gedanken verschließen — tief im Herzen — — —“ zur erschütternden Anschauung aus. Das Bild der Beiden, wie sie so am Tische beisammen sitzen, vergift sich nicht: der eine verhußelt, abgeschabt, froh des Quentchens geschenkten Knasters und ganz, ganz leise vom Neid berührt, weil der rebellische Schulmeister, mag er auch hungern, doch für Weib und Kind sorgen darf — der andere kraftvoll, hoch aufgerichtet, im Auge die blizende Zuversicht, helfen zu können im Geiste Christi. Und er hilft. Ohne viele Worte nimmt er Betters Schützling, die brave, anmutige Anna Birkmeier, in seinen Dienst. Und wieder ist's ein Bild, dessen allegorische Gewalt an Raimunds zwingendste Märchengespinnste heranreicht: Jüngling und Mädchen Auge in Auge, selig versunken wie Amor und Psyche, des ersten Menschen holdes Erschrecken, als er erstaunt die Liebe entdeckte. Zur Seite aber, eingedenk der starren Form, die dieses Natürlichste als Sünde verdammt, der töricht-weise Better in ahnungsbangem Selbstvorwurf. So schlicht stellt nur ein ausermählter Dichter zwei werdende Menschengeschicke und dazu noch den Protest gegen eine lebensmordende Satzung in wenigen Bewegungen dar.

Knapp am drohenden Abgrund pflückt Hell süß duftende Blüten, wähnend, daß sein reines Gefühl auch anderen rein und unantastbar erscheinen müsse, und Annerl empfindet wie er. Ihr Bauerngewand haben schon manche „unecht“ gescholten und vielleicht haben sie damit recht, vielleicht kann man wirklich, indem man von der „Küchenmagd“ spricht, Hells Liebe auf billige Weise lächerlich machen. Darum bleibt Anna aber doch als Verkörperung frageloser Hingabe lebendig wie andere Dichtertäume auch, wie die Sinnbilder keuschester Weiblichkeit Klare, Gretchen und Räthchen. Klärchen und Egmont in der stillen Kammer, das Mädchen von Heilbronn unterm Holunderstrauch, belauscht vom Grafen, Margarethe und Faust im Garten, spie-

lend mit der Drakelblume, und nun in grüner Laube Hell und Annerl mit dem goldenen Kreuzchen der Mutter — wahrlich, sie schließen die edle Reihe nicht unwürdig ab, wie sie so, das „brav, flug und schön“ der toten Schwester anmutig umfösend, zum Bewußtsein ihrer Zusammengehörigkeit erwachen und sich die Hoffnung eines wunschlos trauten Familienfriedens auf sie herniedersinken will. Und wie Faust muß auch der Pfarrer, kaum, daß er in den Himmel eines friedlichen Gemütes blicken durfte, Mephistos grinsende Larve neben sich auftauchen, muß vom Wurzelsepp beschmußt sehen, was er eben noch als eine Blume des Paradieses angestaunt hatte, und doch gehören Hell und Sepp zueinander wie Tag und Nacht: Liebesfülle in ihnen beiden, bei dem einen in voller Blüte, beim andern erwürgt durch eine kalte Vorschrift und ans Licht emporschwelend als stickiger Haß; zwischen ihnen und ihrer Erwählten die Kirche, hier als Konkordat, das gemischte Ehen verbot, dort als freudloser Zölibat; und in ihren Seelen, treu bekannt und heiß gelehnet, aber eben dadurch seiend, Gottes Güte. Dieses Verwandte gerade macht den Verbitterten zum scharffsichtigsten Feinde des Priesters, denn die Wunden, die dem Widersacher drohen, entstellen als Narben seinen eigenen Körper. Mag der sich nur winden, wie er sich einst wand, als ihm der Pfaff die bigotte Mutter wider die lutherische Braut aufbot! Mag der Ruttenträger (denn die Rutte formt sie alle!) schauernd vor dem Dilemma des herzbrechenden Abschieds oder der zerstörenden Schande stehen, so wie er selbst aus dem arbeitsamen Gerber zum wurzelgrabenden Menschenhasser, wie die Mutter zur „hinterfinnigen“ Gottesleugnerin wurde! Dafür jedenfalls will Sepp sorgen, daß Hells ganze Gemeinde erfahre, was sich zwischen ihm und der Dirne im geheimen anspinnt.

So wachsen, einander gegenseitig steiaernd, das persönliche und das allgemeine Drama in eines zusammen, um zunächst eine wehmütige, doch milde Lösung zu zeitigen, den selbstüberwindenden Verzicht des Paares in leidvoller Pflicht und

die Heimkehr des verlorenen Sohnes Sepp in das Vaterhaus der Menschlichkeit. Beides geschieht in Szenen, an welchen der seiner Wirkung sichere Volksdramatiker und der wägende Künstler, der Tragiker und der Humorist den gleichen wohl-gemessenen Anteil haben. Dichterische Feinarbeit bloß konnte das Finden Annas und Michels so zurechtboffeln: diese köstlichen Umwege des verliebten Bauernburschen, der raunzend, neckend, übermütig dem Schatz seine Neigung kundtun will, das schwere Erwachen Annas aus ihrem reinen Liebestraum und ihre Erkenntnis, daß nur eine Verbindung mit dem biedereren Burschen dem verehrten Herrn das Vertrauen seiner Gläubigen wiedergewinnen könne. Ebenso sehr aber hat die Volksbühne bei der elementaren Bildhaftigkeit der Auftritte und bei der raschen Abwicklung ihres Geschehens mitgeholfen, vergehen doch nur wenige Minuten zwischen den klärenden Scheltworten Brigittens über Anna, sie trage an der Abkehr der Gemeinde von Hell die Schuld, und dem tapferen Abschied des Mädchens vom Geliebten. Und so viele Minuten, so viele festgeprägte Bühnengruppen bis zu jener, da Hell und Anna einander herb und groß gegenüber stehen wie Iphigenie und Thoas. Mir wenigstens klingen der Griechin: „Nicht so, mein König! Ohne Segen, in Widerwillen, scheid' ich nicht von dir,“ und des Barbaren: „Lebt wohl!“ nicht gar so viel anders als die Wechselrede der Dorffinder. (Anna:) „Ich geh', aber so schick mich nicht von dir; zeig mir, daß du zufrieden bist mit mir, und sag mir auch jetzt zum letzten die lieben Wort', die du mir zum ersten g'sagt hast, wie d' mich aufg'nommen hast bei dir, sag mir, daß ich auch da recht gedacht hab' und brav!“ (Hell:) „Recht und brav!“ Ob Taurien, ob Kirchfeld, die Menschen und ihre Schmerzen bleiben eben dieselben. Auch der Wurzel-sepp soll es erfahren, wenn ihn der gleiche Kummer niederbeugt wie einst in grauer Vorzeit die treue Schwester Antigone⁴⁾. Aufgewühlt und aufwühlend kommt er, seiner Mutter, der Selbstmörderin, ein ehrliches Grab zu erstreiten, nein, es dem abzu-

listen, den er in der Form verknöchert wähnt wie alle Pfaffen und den er soeben durch Verleumdungen bitter gekränkt hat. Aber kein gesetzekalter Kreon kommt ihm entgegen, sondern ein Mensch. Einer, der selbst um Liebe leidet und darum die Zauberkraft hat, verschüttete Quellen wieder springen zu machen, bis die Hüllen der Heimtücke und des Mißtrauens abfallen und eine nackte, wunde Seele mit dem gläubig-bejahenden Ruf: „Mach du mit mir, was du willst; — du — du bist doch der Rechte!“ in die Knie sinkt. Sichtbar auch fürs Auge des Stumpfsinns und doch mit künstlerisch zarten Pinselstrichen vollzieht sich hier die Wiedergeburt einer scheinbaren Seele, eine grelle Dissonanz schwingt zum weichen Mollafford ab. Gesiegt aber hat das Ewige der Religion, die Liebe, weil einer ihrer auserwählten Verkünder sich das Schwert ins Herz gebohrt und sein warmes Blut, nicht einen ausgebrannten Lehrsatz an den beladenen Bruder verschenkt hat.

Dieser Sieg verfestigt sich, je mehr sich Hells Schicksal dem Abend zuneigt. Was an irdischen Wünschen in ihm aufsteigen wollte, trägt er — nur ein letztes, vielleicht allzu melodramatisches Tremolo erzählt von seinen Schmerzen — entschlossen zu Grabe, als er vor dem Altare Annas und Michels Hände ineinanderlegt. So der Welt entrückt, hat er die Kraft, dem Schläge zu stehen, welchen das Zeitliche der Religion, die Kirchenpolitik, gegen ihn führt. Wohl ziehen die Hyänen des Schlachtfeldes, Graf Finsterberg und sein getreuer Schulmeister, als die erfolgreichen Überwinder hohnvoll im Hintergrunde vorbei, während gerade der feige Nackenbiß ihr Opfer in die Knie zwingt und der Gedanke des Selbstmordes einen Augenblick lang lockend aufsteigt. Aber gehalten von denen, die er eben noch hielt, von Sepp und Anna, entsinnt sich Hell seines Amtes; so zu tun, daß man ihm nachtue, und durch sein bloßes Dasein zu erweisen, daß der Hauch „Gottes,“ wie sehr ihn auch die Krämer durch ihr Markten und Feilschen schänden, niemals aus der Welt schwinden, daß die Form nicht dauernd des Geistes

Herr bleiben könne. Und die Farben der Morgenröte tauchen sein Hoffen in ihre verheißungsvollste Glut . . .

Die Dichtung erscheint uns heute schon deshalb mit mancher unpoetischen Zutat belastet, weil sich ihre ewige mit einer zeitbedingten Tendenz verquickt. Ein wichtiges Reimmoment der Entstehung, haben diese Tagesfragen, besonders wo es gegen den seelenmordenden Zölibat hergeht, den Atem des Werkes heiß, seinen heiligen Zorn fortreisend gemacht, aber auch manche Lücken und Flüchtigkeiten fallen ihnen zur Last. Das zu leugnen wäre ebenso töricht, wie es der Versuch der politischen Gegner ist, diese Mängel als ein künstlerisches Versagen auszusprechen. Es trifft ja zu: Licht und Schatten sind allzu parteiisch verteilt, manchmal bis zur Verzerrung der Charaktere; weder das kanonische noch das weltliche Recht gestatten ein Verfahren, wie es hier Finsterberg gegen Hell auslöst, weil sich der Pfarrer nichts gerichtlich Greifbares⁵⁾ zuschulden kommen läßt, und es verliert noch mehr an Wahrscheinlichkeit, weil sich der Prozeß hinter den Kulissen abspielt; um einer Selbstmörderin, die in geistiger Umnachtung ihrem Leben ein Ende setzt, die geweihte Stätte zu gewähren, bedarf es keines Hells, und schließlich sei es dem „Dramaturgen nach katholischen Grundsätzen“ Anton Stára zugegeben, daß für gewöhnlich die Beziehungen zwischen Pfarrer und Magd des geistigen Bandes entbehren und sich in peinlich andersgearteten Formen abspielen. Aber alle diese Einwände rühren nicht an den Lebensnerv des Dramas, beweisen eher umgekehrt seine prophetische Kraft: aus einer großen Anschauung und eherner Gesinnung geboren, konnte es vielleicht im einzelnen und in Außerlichkeiten irren, konnte manches notwendige Glied im Kettengefüge der Handlung überspringen, trotzdem hat es das Grab der Kirche, in welchem der Leichnam der Religion gefesselt liegt und lebenswürdige Menschen einem toten Buchstaben zuliebe langsam absterben, dem erschütterten Blick aufgedeckt für heut und immer. Hells äußeres Schicksal ist unwahrscheinlich — sei's!

doch vor, neben und nach ihm pilgern Unzählige, die er in der Idee reflos verkörpert, ein Hermes, Smetana, Schulte, Döllinger, Falb, Jentsch, Reinkens und die vielen namenlosen, vom Zölibat und der Unfehlbarkeit eingeschnürten Geistlichen „wie Luther einst nach Worms“.

In seiner inneren Durchlebtheit läßt sich „Der Pfarrer von Kirchfeld“ nur zu einer zeitgenössischen Dichtung, zu Saars Novelle „Innocens“ stellen, die, in gleich starker Ergriffenheit empfangen, dem entsagungsreichen Priesterberuf einen ebenso blüten schönen Kranz der Liebe und Teilnahme windet. Mit der markt gängigen Bühnenware hingegen, zu welcher der Streit ums Konkordat D. F. Berg und andere fingerfertige Stüdeschreiber veranlaßte, also mit den freisinnigen Journalistenarbeiten „Ein jüdischer Diensthote“, „Die Pfarrersköchin“, „Nemesis“, „Einer von unsere Leute“ u. dgl., hat unser Drama nichts zu schaffen, und auch die wohlgemeinten Volksstücke Mosenthals und Kaisers, „Deborah“ und „Mönch und Soldat“, treten vor ihm in den Schatten, weil sie unkünstlerisch in der Absicht stecken geblieben sind. Das hindert natürlich nicht, daß ein und die andere Einzelheit auf Anzengrubers Phantasie anregend⁶⁾ gewirkt hat, namentlich führen, wenn wir an das Grab der Selbstmörderin denken, von Birch-Pfeiffers „Goldbauer“ und, soweit die durch verratene Liebe heraufbeschworene Menschenfeindschaft in Betracht kommt, von Brachvogels „Narziß“⁷⁾ manche Wege zum Wurzelsepp hinüber. Eine Stelle für sich nehmen in der Verwandtschaft Sepps Auerbachs „Luzifer“ und Nazi (in „Ivo der Hajrle“) ein: nicht so sehr, weil beide religiöse Eigenbrödlar sind und weil der eine, Luzifer, für eine geliebte Sterbende die Hilfe eines bitter gehafteten Priesters erflehen muß, der andere um Liebesleid von Gott abirrt; wohl aber als künstlerisch gedachte und ausgeführte Gestalten und weil hier der Punkt ist, wo die Bauern als Träger sittlicher Probleme in das Schaffen Anzengrubers eintreten.

Der Brauch der Volksbühne, dem das ländliche Kostüm nicht mehr als einen technischen Behelf oder eine erfreuliche Abwechslung bedeutete, mußte sich erst mit Auerbachs Streben zusammenfinden, die Dorfdichtung zur Weltanschauungsdichtung zu erweitern, um Anzengruber sein großes, erlösendes Kunstmittel zu spenden: das Bauernmilieu als einheitliches Symbol für alle auf ihn einstürmenden Gesichte. Daß Auerbach dabei seine Vorwürfe, auch in „Ivo“ und „Luzifer“, oft verniedlichte und ins Weiche umbog, tut hier weiter nichts zur Sache; sein Beispiel machte doch in dem nach Aussprache Dürstenden den genialen Erkenntnisblitz emporzucken, die große Linie menschlichen Ringens und Wollens lasse sich an primitiven Naturkindern am klarsten herausarbeiten. Wieder ist's der „Expressionist“, der für die Regungen seiner Seele das äußere Gewand sucht, und deshalb wird es verlorene Liebesmühe bleiben, Sprache und Gehaben dieser ganz aus dem Innern des Dichters hervortretenden Geschöpfe auf die volkstümliche „Echtheit“ zu prüfen, mehr als den großen Gesamteindruck „Alpenbauer“ wollen sie nicht bieten. Wenn Anzengruber dennoch, und mit Recht, zu der weiten Gruppe der „Realisten“ gereiht werden kann, so liegt das lediglich an dem treu der Wirklichkeit und ihren Kämpfen folgenden Zug seiner Phantasie. Aber Dialekt und Umgangsformen sind ihm nicht mehr als Attribute, welche die Lebensmöglichkeit der Personen begründen und uns den Eindruck des Naturnahen, Naiv-Gefühlswahren aufzwingen sollen, sie sind nur sparsam verwendete Mittel für den höheren Zweck eines wesenhaften, aller Kulturschnörkel entkleideten Stils. Im „Pfarrer“ kann das einem noch leicht entgehen, weil Hell selbst eigentlich über dem Dorfe steht und weil nur die prächtigen Chorfiguren der Kirchfelder und Alttöttinger, die ganz auf Liebe und frisches Zupacken gestellten Anna und Michel und Sepps von Groll und Dank durchzitterte Herzens-einsamkeit die notwendige Vereinfachung aufweisen. Aber grundsätzlich wußte Anzengruber vom Anbeginn an, was er wollte,

so treu bleibt er sich in allen Aussprüchen über das Thema: „Diese vielbesprochenen Bauernkomödien sind nur aus dem Grunde Komödien mit Bauern geworden, weil sich derlei Konflikte in der Stadt in sehr unpoetischem Lichte zeigen würden.“ (An Schlögl, 14. Februar 1873.) — „... Das Gewand ... aus Loden zuzuschneiden ... geschieht ... lediglich aus dem Grunde, weil der eingeschränkte Wirkungskreis des ländlichen Lebens die Charaktere weniger in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit beeinflusst, die Leidenschaften, rückhaltlos sich äussernd oder in nur linkischer Verstellung, verständlicher bleiben und der Aufweis: wie Charaktere unter dem Einflusse der Geschicke werden oder verderben oder sich gegen diesen, und sich und anderen das Fatum setzen, — klarer zu erbringen ist an einem Mechanismus, der gleichsam am Tage liegt, als an einem, den ein doppeltes Gehäuse umschließt und Verschönerungen und ein krauses Zifferblatt umgeben; wie denn auch in den ältesten, einfachen, wirksamsten Geschichten die Helden und Fürsten Herdenzüchter und Großgrundbesitzer waren und Sauhirten ihre Hausminister und Kanzler.“ (Schlußworte des „Sternsteinhofs“ 1884.) — Noch bestimmter klingen zwei mündliche Äußerungen, die erste zu Rosegger, die andere zu Chiavacci: „Ich bin nicht dafür vorhanden, daß ich naturwahre Bauerngestalten mache, sondern ich schaffe Gestalten, wie ich sie brauche, um das darzustellen, was ich darzustellen habe“ (zirka 1875). Und: „An den Bauern ist nicht viel zu lernen; der Typus ist bald gegeben; mir handelt es sich um den Menschen! Das Kostüm ist mir das bequemste, weil darin der ursprüngliche Mensch noch am deutlichsten zum Ausdruck kommt, ohne daß ich notwendig habe, die Kulturschminke und Konvenienz des modernen Menschen erst abzufragen. Da hier in der Brust muß der Keim liegen und wachsen, das andere entwickelt sich dann organisch von selbst“⁸⁾.

„Anzengruberseelen in Lederhosen!“ der uns von Rosegger aufbewahrte Ausfall eines „rabiaten Literaturästheten“, wird den Dichter vor jedem Verfechter unbedingter Wirklichkeitstreue

verurteilen; wer aber eine bis in die letzten Ausläufer der Form wirkende Persönlichkeitskunst zuhöchst stellt, wird für die stilisierende Wucht von Anzengrubers Bauernmilieu alle naturalistischen Dialektmäßen und die photographische Treue gern in den Kauf geben.

Nach zwei Seiten hin also bedeutet „Der Pfarrer von Kirchfeld“ einen Anfang; weil Anzengruber hier die ihm gemäße Form und weil er dadurch die Möglichkeit fand, seinem heißen Anteil an den Dingen des äußeren Lebens Gestalt zu geben. Mit diesem Phänomen, das uns die letzten fünf Lebensjahre des Dreißigjährigen und ihren geistigen Ertrag nach rückwärts zu aufhellt, müssen wir uns begnügen; wie es in seinen Strahlen zusammenschloß, wissen wir nicht. Denn die Erzählung Dominik Klangs, eines Kunstgenossen aus der Radler'schen Truppe, gibt höchstens die Keimzelle der Theaterhandlung. Danach hat Anzengruber den Scherz seiner Mutter über den aus dem Priesterseminar zur Bühne entlaufenen Klang: „Na, er wär' halt ein verliebter Pfarrer worden,“ mit der Bemerkung quittiert: „Wär' kein schlechtes Stück!“ Nicht viel weiter führt uns das hübsche Idyll des Dichters in der „Nachgeholten Tagebücherei“ (1871): „Da noch einmal, weil auch von allen Seiten der Realismus drängte — noch einmal fragte ich meine getreue Ratgeberin — meine Muse? — nein, meine Mutter: ‚Ich habe einen Stoff zu einem Volksstück, soll ich ihn schreiben? Vielleicht nimmt das Stück diesmal die Direktion und verbietet es die Zensur.‘ — ‚Du hast so viel für die Tischlade geschrieben, wag's daraufhin wieder.‘ Ich wagte, und was dabei herauskam, weiß jeder, der den ‚Pfarrer von Kirchfeld‘ kennt.“ Sonst aber liegt alles im Dunkeln, wir wissen nicht einmal, wann das Stück fertig wurde; am 29. April 1870 oder bald nachher reichte es Lipka in der Kanzlei des „Theaters an der Wien“ mit einem Begleitbrief Anzengrubers ein. Es ist wie eine feierliche Stille, die etwas Neues gebärt, dann folgt eine Hezjagd von Zufällen und Lichtblicken: die schlaflose Nacht des Direk-

tors Maximilian Steiner, die ihn nach einem beliebigen Manuskript greifen und ihn den „Pfarrer“ erfassen läßt; der Beifall der „an der Wien“ mitregierenden Frau Geistinger und des Spielleiters Liebold; „Grubers“ aus atemloser Brust sich losringendes „Jessaß!“, als Lipka dem im Flur des Theaters Wartenden die Annahme melden darf; die in Österreich unerhörte, nur durch den Kampf der Regierung um die freiheitlichen Kirchengesetze erklärliche Milde der Zensur, die (mit Erlaß vom 24. Juni 1870) lediglich ein Duzend wenig schmerzhafter Striche vornimmt und fordert, „daß der Zug der Wallfahrer nicht mit Kirchenfahnen erscheine“; das völlige Versagen der als Zugstück gedachten Posse „Ein deutscher Bruder“ und endlich, als Lückenbüßer gebracht und als Stern aufleuchtend, am 5. November 1870 die erste Aufführung des „Pfarrers von Kirchfeld von L. Gruber“.

An ihrem Erfolg hatten Unwägbares und Gewichtiges gleich großen Anteil. Gerüchte über den Inhalt und über den Verfasser lockten nicht weniger als die religiöse Spannung der Zeit die Zuschauer in Massen herbei; sie ließen sie bei jedem bedeutsamen Wort aufhören und über die künstlerischen Mängel (diese tendenzgeborene Zeichnung der Charaktere, den Überschuß an Sentimentalität und Rhetorik, den bequem exponierenden und monologisierenden Aufbau) leicht hinwegsehen. Auch die Sünden der Regie, welche, um nur die schwerste zu nennen, durch Streichung der letzten Finsterberg-Szene das politische Gegenspiel völlig verbunkelte, nahm man gern in den Kauf; wurde doch oben auf den Brettern durch die Meister des Dialogs und der volkstümlichen Schauspielkunst Geistinger, Swoboda, Szika, Grebe und Frieße⁹⁾ die nie verstummte Sehnsucht der Josephiner und der kühne Kampfsgeist lebendig, der damals einige unentwegte Optimisten für die Verjüngung Österreichs streiten hieß. Nachdem die erste stille Ergriffenheit geschwunden war, jubelte man dem neuen Rufer in der Schlacht begeistert zu und erging sich in den abenteuerlichsten Ver-

mutungen über „L. Gruber“, sprach von dem Justizminister Tschabuschnigg, einem Kirchenfürsten oder Rosegger als Verfasser und saß für einen Augenblick dem Bezirkskommissär Dr. Leopold Wenger auf, der, wie weiland Bacherl den „Fechter von Ravenna“, so auf Grund eines verschollenen „Pfarrers von Latschach“ den Kirchfelber Pfarrherrn für sich reklamierte; bis D. F. Bergs „Rikeriki“, sich ob seiner Schandhonorare stolz blähend, auf die rechte Spur wies.

Ebenso empfänglich wie das Publikum zeigte sich die Kritik. Sie wurde ihrer Aufgabe über Erwarten gerecht, mehr als einer — Joseph Oppenheim, Karl Sitter, Rinder¹⁰⁾ u. a. — sah hinter der Tagesensation die zeitlose Dichtung hervorschimmern, und eigentlich war es nur die Meinung aller, wenn Wiens größter Dramaturg, Heinrich Laube, am 22. November in der „Neuen freien Presse“ die entscheidenden Worte sprach: „Das ist ja eine gar merkwürdige Aufführung, welche da allabendlich im Theater an der Wien stattfindet . . .! Ästhetisch merkwürdig und politisch merkwürdig. Ästhetisch, weil da feine, tiefliegende Gedankengänge und Charakterzüge dem Volksstücke einverleibt werden und weil neben unverarbeiteten Abstraktionen Szenen von blutvollem, echtem Talente zum Vorschein kommen. Durch diese talentvollen Szenen werden Übergänge ermöglicht, welche kein Verstand der bloß Verständigen zu finden wüßte und welche eben nur dem kräftigen populären Naturell erreichbar sind. Politisch, weil hier die empfindlichsten, mit der Religion zusammenhängenden Fragen eines Parlamentes auf einmal schon in Fleisch und Blut vor dem großen Publikum schlanke aufzutreten und von diesem Publikum mit einem Verständnisse begleitet werden, daß man sich erstaunt umschaut, nach den oberen Galerien hinausblickt . . .“

Eine neue Welle der Begeisterung ging von Graz aus, wo sich Anzengrubers „liebster Wurzelsepp“ Ludwig Martinelli, die „anmutige, junge“ Kreibitz und Koll (Hell) zu einem prächtigen Zusammenspiel verbunden hatten. „Das Publikum war

andächtig wie bei einem Gottesdienst.“ Ein übriges tat noch die Meinung der Grazer, ihr junger Mitbürger Peter Rossegger, dessen „Darf ich's Buaberl lieb'n“ ja im dritten Akte gesungen wurde, habe das Werk geschrieben, und es bedurfte erst eines ausdrücklichen Liebesbekenntnisses Rosseggers zu der fremden Dichtung, um den Irrtum endgültig zu zerstreuen: „Das Stück ist sehr edel. Es sieht aus wie ein Sensationsstück, wie ein Tendenzstück, wie ein Parteistück. Und so ist es auch. Die Partei ist die Menschheit und die Menschlichkeit, kämpfend gegen die Unmenschlichkeit. Diese Tendenz ist in dem Stück auf das tiefste erfaßt und auf das konsequenteste durchgeführt. Wenn der Pfarrer von Kirchfeld in jenen schweren, ja unwürdigen Verhältnissen, unter denen heute noch der katholische Geistliche schmachtet, sich selbst verleugnet, um die Ehre seines Standes zu retten, so erfaßt uns Wehmut. Wenn wir aber sehen, daß die Kirche mehr noch verlangt von dem Manne, der ihr sein Glück geopfert, wenn wir sehen, daß dieser Mann gegen die Menschlichkeit, gegen seine sittliche Überzeugung handeln soll, wie dem aber doch diese höher steht als die Satzungen der Kirche . . ., wenn wir sehen, daß er deshalb vor den Richterstuhl beschieden wird und daß ihm eine trübe Zukunft bevorsteht, — so zittert uns das Herz . . .“

Mehreres wirkte in Rossegger zusammen, wodurch dieses sein „Wort über den Pfarrer von Kirchfeld“ so bewegt und überzeugend wurde: die Erregung, die Frucht eines anderen Geistes von stürmisch hingerissenen Menschen sich selbst zugesprochen zu sehen; der Groll über ein akademisch-kühles Urteil des Grazer Theaterreferenten und Kunsthistorikers Hubert Janitschek; die Entdeckerfreude des eben selbst Entdeckten und die starke, im religiösen Ethos verankerte¹¹⁾ Verwandtschaft der Seelen, die vom „Kirchfelder“ zu dem eigenen, in Schmerzen empfangenen und entsagungsvoll zurückgestellten Drama „Der Dorfsaplan“, die vom Pfarrer Better zu seiner Skizze „Der Pfarrer im Gewände“ geheimnisvolle Fäden spann. Das frohe Erstaunen,

nach langem, einsamem Wandern einen Gefährten zu finden, hat wohl erst Anzengruber in seiner Antwort auf Roseggers ersten Begrüßungsbrief ausgedrückt, aber es lebte, treibend und die Herzen verschwisternd, als Dank, Demut und Stolz in beiden selbstgewordenen Männern: „Wenn wir, die wir uns emporgerungen aus eigener Kraft, über die Masse, heraus aus dem Volk, das doch all unsere Empfindungen und unser Denken großgeseugt hat, wenn wir, sage ich, zurückblicken auf den Weg, den wir mühevoll steil auf geklettert in die freiere Luft, zurück auf alle die tausend Zurückgebliebenen, da erfasst uns eine Wehmut, denn wir, wir wissen zu gut, in all diesen Herzen schlummert, wenn auch unbewußt, derselbe Gang zum Licht und zur Freiheit, dieselbe Kletterlust und dieselben wenn auch ungelenken Kräfte, und so oft wir bei einer Wegkrümmung das Tal zu Gesicht kriegen, so tun wir, wie uns eben ums Herz ist, lustig hinabjauchzen: ‚Nimm 'rauf, do geht der Weg!‘ oder weinend zuwinken — oh, wie oft unverstanden! Das war auch meine Furcht, aber siehe da — plötzlich wimmelt's auf meinem Weg herauf vom Tal, ich seh' mich ganz verstanden, seh' mich eingeholt, umrungen und steh' dem Volke gegenüber, gehätschelt wie ein Kind oder ein Narr — die bekanntlich die Wahrheit sagen. Gott erhalte uns das Volk so, wir wollen gerne seine Kinder sein und seine Narren bleiben!“ (11. Februar 1871.)

Von Direktor Kreibitz, der ihm schon zu Neujahr „sechs Stück Dukaten“ verehrt hatte, eingeladen, fuhr Anzengruber am 1. Mai 1871 zur 25. Aufführung des „Pfarrers“ nach Graz, um die rauschenden Ehren einer Jubelvorstellung und eines Festbanketts über sich ergehen zu lassen. Aber den schönsten Gewinn dieses „Frühlingstraumes eines Glücklichen“ brachte ihm doch der Weg, den er mit Rosegger hinaus in die Morgenfrühe ging, nämlich das ganze reiche Herz des jungen Dichters: „Wie schon vorher seine Sache die meine gewesen, so war von nun an seine Person fast auch die meine. Alles,

was im guten oder schlechten ihm je widerfahren, habe ich so empfunden, als ob es mir selber geschehen wäre.“ Die Worte charakterisieren das Verhältnis mit wünschenswertester Deutlichkeit: daß es voll Wärme und Herzlichkeit und daß zugleich diese rein-menschlichen, außerliterarischen Beziehungen das Schönste und Wichtigste an ihm waren. Wo die beiden von Dingen ihrer Kunst schrieben oder sprachen (und das geschah oft, weil Rosegger bisweilen, bloß um mit dem Freunde eins zu plaudern, sei's auch nur auf einige Stunden nach Wien fuhr), taten sie es nicht als werfkundige Kunstgenossen — wie etwa Goethe und Schiller, weshalb ein Vergleich der zwei Freundschaftsbündnisse kaum am Platze ist. Das Geheimste des Werdens und Schaffens am Einzelwerk stand zwischen ihnen nur selten zur Erörterung, und noch weniger haben sie — der eine überschäumend, leicht formbar und von seinem Glück in guter Stunde überrascht, der andere herb und narbenreich — den aussichtslosen Versuch unternommen, sich einander anzunäheln und dadurch ihre Ursprünglichkeit, wenn auch wider Willen, zu verfälschen. Dafür bewährten sie sich gegenseitig als verständnisinnige Genießer und rückhaltlos-offene Beurteiler. Die liebsten, weil am treuesten auf der Spur seines dichterischen Wollens einhergehenden Worte über „Meineidbauer“, „Kreuzelschreiber“, „G'wissenswurm“ und „Doppelselbstmord“ hat Anzengruber von Rosegger vernommen, keiner hat die kranke Seele, die an „Hand und Herz“ schuf, so zart geahnt. Und umgekehrt nahm es der ältere Meister als seine erste Pflicht auf sich, den allzu Fabulierlustigen von der Oberfläche fort zur Tiefe zu weisen und ihm über den leicht gepflückten Blumen des Erfolges den Gedanken an jene „wilde Rose“ wach zu erhalten, welche Rosegger, „Anzengrubers Zukunfts-Rosegger“, einst im Herzen des Waldes hatte finden wollen und von der er ein Blatt in den „Schriften des Waldschulmeisters“ schon heimgebracht hatte. Dieser ernste Unterton hebt bereits die Briefe der ersten, fröhlichsten Zeit über die Ebene des Juges empor,

in der sich manchmal ihre tolle Laune zu verlieren scheint, und in entscheidenden Augenblicken steigert er sich zum Pathos des Schmerzes, des Mitgeföhls, des Zornes und der Anklage — in ihrer blutwarmen Hüllenlosigkeit lauter Zeugen dafür, wie nahe sich die Freunde einander verbunden fühlten. Als der Steirer die Gattin, der Wiener die Mutter verlor und ihn die Hoffnung auf ein Kind zweimal trog, wenn Publikum und Direktoren sich von seinen künstlerischen Eingebungen fort zum kassiefüllenden Stumpfsinn wandten: die beiden wußten, zu wem sie sich mit ihrem Leid flüchten durften, und so blieb es auch, als sich Anzengruber vor dem Mißgeschick des Lebens immer tiefer in sein Schneckengehäuse zurückzog, als der „persönliche Verkehr“ zwischen ihm und Rosegger „einigermaßen lag“ wurde. Da war es nur noch ein trauriges Wort, das sich hinter allerlei geschäftlichen Sätzen über „Heimgarten“-Beiträge u. dgl. versteckte, aber das Bedürfnis, sich vor einem teilnehmenden Freunde auszusprechen, füllte diese sparsam-schüchternen Klagelaute bis an den Rand mit Seele.

Zwiespältiger gestaltete sich das Verhältnis zu Friedrich Schögl (1821—92) und das aus dem einfachen Grunde, weil Schögl selbst eine zwiespältige Natur war. Einer von den Männern des österreichischen „Überganges“, stand er, scharfäugig und geföhlszerissen, auf der Grenzscheide zwischen dem Gestern und dem Morgen. Hüben im Vergangenen, ach ja . . . da hatten die Eltern einander gefunden wie in einem holden Märchen des Werktages, da hatte der Vater Hutmacher seinen vierzehn Kindern aus schön kalligraphiertem Gedichtheft Gellert und Bürger und Schiller vorgelesen, und es war traulich und heimelig gewesen — aber eben damals hatten auch Beamte und Soldat, Pfaffe und Feudalherr den Gedanken eingeschnürt und die Freiheit gestäubt. Und drüben in der Zukunft, dort starb das Alte noch unter eklen Verzerrungen, als Genußsucht, Stumpfheit und frageloser Leichtsinn, als rückschrittliche Verstocktheit, liebedienernes Naderertum und kriecherische Demut,

und das Werden formte sich unter entstellenden Krämpfen in Profitgier, Progentum, Rücksichtslosigkeit und Kulturverrohung. Bejubelte Totenreißer statt der Volksjäger und -dichter, die geistverlassenen Drahrer „Biz“ und „Grammerstädter“ statt arbeitsamer Bürger; für Wien wesenhafte Überlieferungen zerrissen und durch geschmacklose Greuel ersetzt —: es war ein unerfreulicher Anblick, der sich dem aufs Echte und Gebiegene gerichteten „F. S.“ (dies Schögl's berühmtes Signum unter seinen Feuilletons und Briefen) darbot, und darüber wurde sein angeborener Humor salzig, sein reines Hoffen trüb, züchtigte er mit Ruten, was er liebte, lachte er bitter und polterte grimmig, indes sein reiches Herz in Kummer verging. Ein Stück Abraham a Santa Clara, weil auch er sein edles Wollen unter seltsamen Scherzen verbarg, ein „Raunzer“ wie Grillparzer und ein mit dem blankgeschliffenen Schwerte des Wortes gegürteter Richter der Zeit wie sein großer Freund Körnberger, so erließ Schögl seine Laienpredigten „Wiener Blut“ (1873), „Wiener Luft“ (1875) und „Wienerisches“ (1883)¹²⁾ an sein zärtlich geliebtes, sein voll heiligen Jornes gehaftes Wien, und die Stadt der Phäaken freute sich der trefflichen „Kulturbilder“ und „Sittenschilderungen“, der Charakterfiguren und Volkszenen, bis sie deren tieferen Sinn erfaßte und auf einmal über ihr treues Spiegelbild jäh erschrak.

Die Sehnsucht nach ganzen Menschen, nach Führern zu neuem sittlichen Wollen ließ Schögl die beiden naturhaftstarken Lebensbildner Anzengruber und Rosegger fest in sein Herz schließen und das mit einer eifersüchtigen Ausschließlichkeit, die, wenn sie auch manche Spannungen und endlich einen wehen Riß erzeugte, doch zu rühren, ja zu erschüttern vermag. Ihm war eben die „Tripel-Allianz“, die 1871 zwischen „F. S.“, dem „Kirchfelder“ und dem „Almpeterl“ anhub, schlechthin eine Erfüllung, waren die Karten und Briefe, die zwischen den „Alliierten“ hin- und herslogen, feierliche Doku-

mente und die Sitzungen zu zweit und zu dritt in Zetts Wein-
stube oder sonst in „irgend einem lauschigen Gaststübchen“
Gottesdienste am Altare der Freundschaft. Zwar Gottesdienste
in etwas seltsamer Form, diese ernsthaften Gespräche über
„Sozial-Kommunismus, den Pessimismus und den Materialis-
mus in der Literatur“, die Foppereien, Anekdoten und Scherz-
raketen, die idealistischen Weichheiten des Grazers, die fühlen,
kaufisch-knappen Treffworte Anzengrubers und die schonungs-
los niederprasselnden Aufrichtigkeiten Schlögl's; dem aber gab
es doch jedesmal einen schmerzlichen Stich, wenn einer der
beiden anderen die Sache nicht ebenso ernst und heilig nahm,
wenn er ohne Begründung einer Zusammenkunft fernblieb oder
sich, wo doch Verständnis und Bereitwilligkeit ohne Grenzen
hier seiner warteten, noch anderen Genossen zuwandte. Dann
konnte, in seinem schroffen Ichgefühl verletzt, der alte „Brumm-
bär“ schulmeisternd, klagend, schmollend hinter dem Sünder
her sein, doch was seine misstrauische, unbequeme Liebe ver-
hindern sollte, hat sie so erst recht bewirkt: daß zumal Anzen-
gruber, der sich immer nur frei verschenken, nie aber nötigen
lassen mochte, ohne seine Zuneigung und Achtung zu mindern,
einigen Abstand einzuhalten anfang. So begann die Liebe der
Liebe den Atem zu rauben, um als qualvolle Lust nur desto
heißer zu brennen. Die einzelnen Stufen dieser Entfremdung
aufzuzeigen, hat keinen Zweck. Eigentlich waren ja nur die
grauen Bühler des Alltags — eine kleine Gereiztheit, Trotz,
ein grundloses Gefühl der Kränkung — an der Arbeit und
eines Tages sahen zwei, die höchstens zu nahe verwandt waren,
um für einander zu taugen, Nebelwände zwischen sich aufragen,
sie trafen es nicht mehr, sich dem andern mit Selbstverständ-
lichkeit zu geben. Mitte 1886 sprang Schlögl endgültig von
der wöchentlichen Tischgesellschaft ab, um sich Vermittlungs-
versuchen fortan hartnäckig zu verschließen.

Wie über den „Götterabenden“, liegt auch über der „Tripel-
Allianz“ ein scharfer Hauch von Bier, Wein und Tabak und

den brauchte Anzengruber, um sich in einer Gesellschaft so recht gemütlich zu fühlen. Bald zuhörend, bald mit einem kräftigen Worte dreinsahrend, bis zum Übermut gesprächig, wenn ihm alle Anwesenden anstanden, und schweigsam vor fremden oder unsympathischen Leuten, so saß er manchen Abend der Woche in seinen verräucherten Beiseln, gab ungezwungen Tiefsinn und heiteren Schnickschnack und freute sich des unverdorbenen Menschthums, das an seinem und an den Nachbartischen, von Rutschern, Handwerkern und kleinen Kaufleuten aufsprang. Denn im Grunde hatten an Anzengrubers Gasthausgeherei Becherfreude und Menschenjuche einen mindestens gleich großen Anteil, und vom Anbeginn war seine Ausbeute an braven Seelen und seltsamen Käuzen beträchtlich. Von der „Klaus“ riß „Bruder Wurzelseppius“ rasch aus, weil er dort nichts Derartiges fand. Aus dem ihr nah versippten „Hädeltrifolium“, der Stammrunde seines ersten, bald genug gemiedenen „Gönners“ D. F. Berg, fischte er sich Joseph Wimmer (1834—1903) auf: ein Original von Schöllschem Zuschnitt, sammelwütig, eigenwillig, voll zorniger Trauer über das unwiderbringlich versinkende alte Wien, aber auch reichlich „zuwider“ in seinem „erhöhten Individualitätsgefühl“. Von denen um Schöll erlas er sich den guten Menschen und schlechten Schriftsteller Karl Gröndorf (1830—1906)¹³) wegen seines Biederfinnes zum Trauzeugen und später zum Vormund seiner Kinder, und stets aufs neue labte er sich an der prächtigen Ursprünglichkeit und Naturvertrautheit des greisen Dieners der Nationalbank Christian Schum (1805—1886)¹⁴). Ja, auf diesen „biberben“ Freund der Berge, der „ganz Leben und richtiges Verständnis für alle Verhältnisse desselben“ war, schien ihm gelegentlich „ein vollerer, leuchtenderer Strahl aus der Laterne“ des alten Menschenfinders Diogenes zu fallen „als auf unseren von der Misanthropie rings beleckten F. S.“ oder auf Ferdinand Kürnberger mit seinen Paradoxen und seiner prophetischen Verückung. Da waren ferner der mit Rosegger

recht nahe verbundene Emil Maria Vacano, „Patriarch und Gigerl“, die Anzengruber besonders lieben Ludwig Martinelli und Redakteur Edmund Mayer, dann der Alpenmaler Obermüllner, der schlichte Bäckermeister Franz, Dr. Gebentanz aus Wolfersdorf u. a. Im Mai 1875 schloß sich auf Anregung Anzengrubers die Gesellschaft fester zusammen und tagte fürs erste jeden Donnerstag „bei Pilz in den unteren Räumlichkeiten“¹⁵⁾. Ihre Wandlungen und Weiterungen haben den Dichter sein Leben durch begleitet und sein Andenken treu gepflegt.

Etwas seitab von diesem lauten Kreise stand, trotzdem auch ihn einige launige Knittelverse zu den Donnerstagabenden einbezogen, Anzengrubers Verleger Leopold Kosner (1838—1903). Vielleicht, weil er kein Kneipgenie war. Jedenfalls waren die paar Zusammenkünfte in „Breyings Restauration“, zu denen sich noch die Hofschauspieler Gabillon, Hartmann, Schöne und Thimig einfanden, an den Beziehungen der beiden nicht das Wichtigste, und schließlich können wir uns auch die Zunftgespräche in Kosners Buchladen und „literarischem Salon“, Tuchlauben 22, mit Kürnberger, Wilbrandt, Julius von der Traun, Minister Teschenberg usw. aus dem Leben des Dichters ganz gut fortdenken. Nicht aber den reizvoll-uneigennütigen Verkehr zwischen dem Geschäftsmann und „seinem“ Schriftsteller, der mit dem Augenblick einsetzte, da sich Kosner in Anzengrubers dürftiger Kammer (vgl. S. 127) um den Verlag des „Pfarrers“ bewarb. Fortab brachte Kosner zehn Jahre lang manches fühlbare Opfer, damit nur ja kein Werk des Verehrten unter anderer Flagge in die Welt segle, und umgekehrt warnte Anzengruber den unverbesserlichen Optimisten mehr als einmal, am eindringlichsten gelegentlich der ersten Sammlung der „Dorfgänge“, sich an diesem Ehrgeiz nicht geschäftlich zu verbluten. Doch hat er ihm auch die Hingabe, die er hinter diesem Tun gerührt herausfühlte, mit warmer Zuneigung und rüchhaltlosem Vertrauen gelohnt, und dem Urteil seines Freundes

harrte er mit so brennender Ungeduld entgegen wie jenem Rosners, sobald er ihm einmal (gewöhnlich acht Tage vor der ersten Vorstellung) ein Werk zum Druck übergeben hatte.

Diese Menschen alle und ihr buntbewegtes Treiben muß man sich anschaulich vorstellen, um die Rundung und Fülle des Lebens mitzuspüren, die der Triumph des „Pfarrers von Kirchfeld“ seinem Dichter brachte. Eben noch ein einsamer, vom Schicksal achtlos zur Seite geschobener Mann, redete er plötzlich mit tausend Zungen, das Herz der Welt schlug im Takte seines Herzens, und gläubig, erlöst jubelten Hunderte und aber Hunderte seinen Gestalten zu. Wenn eine, so war das die rechte Stimmung, alle Schleusen seiner Schaffenskraft zu öffnen, überzuquellen von Plänen und Schöpfungen. Im April 1874 z. B. „balgte“ er sich gleich mit „neun Stofsen“ herum, mit „zwei Bauernkomödien, zwei Volksstücken, zwei Trauerspielen, einem Lustspiel und zwei Schauspielen“. Nach allen Seiten hin schritt sein Bildnerdrang erobernd aus, Kämpfe der Einzel- und der Massenseele, Traurigstes und Heiterstes, Dörfler und Bürger griff er mit fester Hand auf. Vom „Pfarrer“ herüberwirkend, setzte sich das religiöse Kernproblem zum „Meineidbauer“ (1871), den „Kreuzelschreibern“ (1872), der Novelle „Teufelsträume“ (1873), dem Plane „Tartüffes selige Erben“ (1873), zum „G'wissenswurm“ (1874) und dem später vernichteten Volksstück „Da Dn'f'l“ (1873/75) um. Fragen des gesellschaftlichen Lebens gaben zu dem im Entwurfe stecken gebliebenen Bühnenbild „Der Defraudant“ (1872), zu „Elfriede“ (1872), der „Tochter des Wucherers“ (1873) und zu „Hand und Herz“ (1874) den Anlaß. Einem tragischen Ereignis der Geschichte galt „Bertha von Frankreich“ (1872), einer köstlichen Bauernanekdote „Der Doppelselbstmord“ (1875), der werdende Erzähler übte sich an den Dorfgeschichten „Früher Tod“ (= „Verderbtes Leben“ 1872), „Gänseliesel“ (1872) und „Diebs-Annerl“ (1875) und an den „Märchen des Steinklopferhanns“ (1873/75).

Über dem Kraftgefühl des Wollens und Leistens blühte Anzengrubers ganze Gefühlswelt reicher auf. Er verdoppelte seine Sorgfalt um die langsam dahinwolkende Mutter und mehr als einmal wollte es ihm vorkommen, als ob die Freude der Alten über seinen hellen Ruhm, dieser „Abendsonnenschein auf ihrem greisen Scheitel“, seines Erfolges köstlichsten Teil bedeute. Weggenossen aus dem Staube des Wanderlebens, die sich frohbewegt, glückwünschend und bisweilen auch bittend nahten, erwies er sich als wohlmeinender, opferwilliger Freund, seinem lieben „Merkur“-Gürtler stand er Jahre hindurch in allen Schauspieler- und Prinzipalsnöten ratend und helfend zur Seite¹⁶). Und zum ersten Male seit dem mißglückten Antrage an Mathilde Kammeritsch machte ihm der Gedanke zu heiraten wieder das Herz warm.

Die materielle Grundlage dafür schien jetzt tatsächlich gegeben. Zwar hatte Anzengruber am 1. April 1871 den Posten bei der Polizei aufgegeben; statt dessen aber war er von Direktor Steiner „An der Wien“ zum Theaterdichter mit einem Jahresgehalt von zwölfhundert Gulden bestellt worden, und die Verpflichtung, in jeder Spielzeit zwei Stücke zu liefern, bot ihm Aussicht auf ergiebige, mit acht Prozent hoch genug (D. F. Berg bekam ebensoviel!) bemessene Tantiemen. Ferner versprochen noch Beiträge zu Zeitschriften und Kalendern — zu den „Dioskuren“, den „Humoristischen Blättern“ und zu Roseggers „Neuem Jahr“ — eine wenn auch bescheidene Erhöhung der Einnahmen: lauter Verbesserungen der Lage, die sich nach außen hin in einer Übersiedlung von der Waisenhaus- in die Neubaugasse kundtaten (1872).

Eine andere Frage ist es freilich, wie weit Anzengruber für die Ehe überhaupt taugte. Zwei seiner wertvollsten Seelengüter bargen hier eher eine Gefahr, als daß sie eine Förderung versprochen: sein grenzenlos inniger Bund mit der Mutter, der ihn an jedes Weib den höchsten Maßstab legen und ihn leicht (man denke vergleichsweise an Mörikes Zu-

sammenleben mit der Schwester) jedes fremde Wesen als störenden Eindringling empfinden ließ, und dann seine idealen Anschauungen von den sittlichen Grundlagen der Ehegemeinschaft. Von „Elfriede“ bis zum „Fleck auf der Ehr“ zieht sich über „Hand und Herz“, den „Ledigen Hof“, „Sein Spielzeug“, „Schandfleck“ und „Sternsteinhof“ immer wieder als roter Faden die Frage: „Wie sollen sich Mann und Frau zu einander verhalten?“ und ein Brief an Bolin antwortet klipp und klar: „Nur einer ethischen Beziehung beider Geschlechter kommt die Bezeichnung Liebe zu. Sobald das Ethische eines Geschlechtsverhältnisses derart in Wegfall kommt, daß es von den Beteiligten wahrgenommen wird, entfällt auch die Liebe als solche, wird aufgehoben“ (4. März 1877). Diese Wertung des Liebeslebens erwuchs Anzengruber wohl aus dem Ekel, welchen er eigentlich vor dem rein Geschlechtlichen empfand. Es interessierte ihn brennend, wie den Naturforscher jede, auch die widerlichste Naturerscheinung anzieht, er verfolgte es schauergeschüttelt bis in die letzten körperlichen, seelischen und gesellschaftlichen Ausstrahlungen, doch stand er ihm, mochte er sich auch in seinem Banne fühlen, ablehnend, ja mit einem gewissen Grausen gegenüber, und es war nur einer seiner vielen Hassesausbrüche gegen den Geschlechtsakt, wenn er sich gelegentlich anmerkte: „Jener Ekel oder Überdruß, der einen nach dem ersten Beischlaf befällt. Jede einigermaßen feinere Natur will dem Tierischen nicht solchen Wirkungskreis ohne Opposition einräumen.“ Der scheinbar so vollsaftig-sinnliche Mann empfand also das Animalisch-Körperliche am Menschen fast wie ein Joch der Schande, und das von Jugend auf, wie die Verse „Wider das Fleisch“ beweisen; der Berst, der im „Vierten Gebot“ die Schalanterers in ihrer ganzen Verkommenheit furchtlos zu zeichnen wagte, hat doch auch im „Sternsteinhof“ die qualvollen Beichtworte niedergelegt: „Keines Menschen Seele verkehrt ganz ohne Hülle, ohne Schutzdecke mit der Welt, und es ist wohl gut so, denn wie makellose Schönheit des Körpers ist auch

die seelische auf Erbe selten; dem Umgange mit der nackten Seele eines anderen sich auszusetzen, ihn zu ertragen, wagt und vermag nur die Liebe und die Freundschaft, und wo diese fehlen, wirkt die seelische Nacktheit wie rohe, körperliche Entblößung, abstoßend, schamlos, entwürdigend und verderblich.“ Kein Zweifel: wer so jungfräulich-keusch denkt und fühlt, kann sich mit einer Gleichgesinnten zu einer wundervoll-harmonischen Ehe zusammenschließen, aber er wird auch der „Laternen des Diogenes“ bedürfen, um die zu ihm passende, in Reife und Reinheit vollkommene Frau zu finden. Anzengruber hat, was seine tragische Schuld in dem Trauerspiel seiner Ehe ausmacht, nie so recht gesucht, sondern von Kind auf nur freundlich aufgehoben, was das Meer des Zufalls ihm vor die Füße spülte. Das gilt von seinen zagen Bewerbungen um Marie Wallner und Mathilde Kammeritsch (vgl. S. 44 f.), von seinen schüchternen, in Jugendgedichten niedergelegten und sehr bald durch die Untreue der Mädchen zerstörten Beziehungen zu drei oder vier Kolleginnen von der Bühne; und erst recht von seinem — am 11. Mai 1873 in die Tat umgesetzten — Entschluß, die sechzehnjährige Adeline Lipka als Gattin heimzuführen. Die Verblendung einiger Wochen mit einem verfehlten Dasein büßen zu sollen, ist hart, und die Art und Weise, auf welche Anzengruber sein Schicksal trug, dieses heroische Schweigen verdient Bewunderung. Aber man versage auch nicht ganz die Teilnahme einem törichten Geschöpfe, das vor kurzem noch in Puppen und bunten Lappen sein höchstes Glück gesehen hatte und sich nun in die fruchtbare Stille eines Poetenheims hineinfinden sollte, und erwäge: der Dichter der „Elfriede“, der eben erst die Persönlichkeitsrechte der Frau verfochten hatte, erfor sich zum Weib ein geistig ungeformtes Kind, das hübsche Lärvochen statt der Seele; der Mann, dem Reinheit über alles galt, gab sich mit der Tochter einer sitten- und haltlosen Lebendame, der gereifte, ernste Arbeiter sich mit einem verspielten, unvernünftigen Ding,

der Verächter alles Nur-Sinnlichen sich mit einem „Weibchen“ zufrieden! War zu Häupten dieses Bundes verheißungsvoll und neue Wege der Sittlichkeit weisend die „Elfriede“ gestanden, so erpreßte das erste Jahr des Zusammenlebens den Protest gegen die Unlöslichkeit der katholischen Ehe „Hand und Herz“.

Die Voraussetzungen, auf welchen sich der neue Hausstand aufbauen sollte, erwiesen sich alle als irrig: der Dichter hatte sich nicht, wie er wohl gehofft haben mochte, einen Sonnenstrahl eingefangen, der ihm seine ersten Mühen vergoldete und die kargen Stunden seiner Rast erwärmte; vielmehr kapseelte sich Abelinde, enttäuscht in ihren wesenlosen Traumgespinnsten, in ihre leere Kindlichkeit ein, und überdies hatte sie, zu jung für die Mutterschaft, fortwährend mit Kränklichkeit zu kämpfen. Am 27. August 1874 brachte sie, nachdem vier Tage furchtbarer Schmerzen und ein lebensgefährlicher Friesenanstfall vorausgegangen waren, einen toten Knaben zur Welt, das nächste Kind, ein Mädchen, überlebte nur um wenige Stunden die Nottaufe († 13. Juni 1875). — Die Einnahmen hätten, obwohl „Elfriede“, „Die Tochter des Bucherers“ und „Hand und Herz“ abfielen und auch „Der G'wissenswurm“ nicht den verdienten Erfolg errang¹⁷⁾, vielleicht zur Not ausgereicht, normale Ausgaben zu decken. Aber alle Kraftanspannung Anzengrubers reichte nicht hin, um durch dichterische Arbeit die Kosten hereinzubringen, welche ihm die wiederholten Krankheiten Abelindens und das fortschreitende Siechtum seiner Mutter verursachten. Den beiden Frauen zuliebe zog er bald nach der Hochzeit, am 22. Mai 1873, nach Breitenfurth und von dort am 17. September in die Heilanstalt des Dr. Gebentanz in Wolfersdorf, um erst am 14. September nächsten Jahres nach Wien (V. Bezirk, Wehrgasse 4, 1. Stock, Tür 3) zu übersiedeln. Was Wunder, daß er angesichts solchen Aufwandes seine lakonischen Kalendernotizen¹⁸⁾ für 1873 mit der „Schlußbemerkung“ abschloß:

Ein Hundejahr
Nun ist es gar!

daß er im Februar 1874 „langsam in der Ferne die materielle Not dräuernd aufsteigen“ und seine Lage, je weiter die Zeit fortschritt, nur desto „laufiger“ werden sah, indes zugleich die schwindende Hoffnung auf Nachwuchs, der Schmerz über das Auslöschen der Mutter und das Bewußtsein an seinen Nerven rissen, der lieben alten Frau durch die Wahl seiner Gefährtin die letzten Tage zerstört zu haben. Und doch waren die allein durch die körperlichen Leiden, die sie brachten, bitter genug; so bitter, daß sich der Sohn schon zwei Jahre vor der Erlösung „grausam eigensüchtig“ erschienen wäre, wenn er „an das Geschick die Bitte zu stellen gewagt“ hätte: „Erhalte mir die Lieben“, und damals hatten Wassersucht, Atemnot und schreckliche Erstickungsanfälle den armen Leib noch gar nicht gemartert! Mit überwachen Sinnen, ein ohnmachtzerquälter Hypochonder des Schmerzes und ein hart beobachtender Künstler auch hier, grub sich Anzengruber jede Zuckung, jedes milde und jedes todessehnsüchtige Wort, ihr letztes gütiges „Du hast mir viel Freude gemacht — du hast mir nicht weh getan — ich bin da und wo anders . . .“ in die wunde Seele ein, und doppelt scharf sah er, was zu sehen so weh tat: daß die edle Dulderin, seine „beste Freundin, ein Stück seines Herzens, seiner Seele“, der Frau an seiner Seite nur zur widerwillig getragenen Last gereiche. Da wurde er sich, längst bevor er auf Dichterart im „Sternsteinhof“ Strafgericht hielt und Helenens Herzensroheit am Sterbebett von Muckers Mutter zeichnete, längst auch, bevor er die Worte so hinschrieb, darüber grausam klar: „Ein fremdes Element in mein Leben hineingetragen durch das Weib, durchs schmerzliche Erwachen aus den Träumen der Jugend“ (12. August 1883). Als Marie Anzengruber „am 2. März 1875, halb zwei Uhr nachmittags“, die müden Augen schloß¹⁹⁾, blieb ihr Ludwig in seinen eigenen vier Wänden traurig vereinsamt und bitterarm zurück, „die Liebe,

Mutterliebe, sein Teil, sein ureigen, ewig, unendlich Teil Liebe, das die Welt ihm bot", war aus ihnen verschwunden. Seine Dichtung aber war durch die Erfahrungen der letzten Jahre um ein großes Erlebnis bereichert: denn wie das religiöse, so pulste nun auch das Eheproblem fragend und Lösung heischend in seinem Blute.

Siebentes Kapitel

Die Bauerndramen 1871–75

Das religiöse Problem

Mit dem Wege Hells vor seine Richter ist das Drama seines tätigen Lebens zu Ende, das Golgatha der Religion aber dauert über den „Fragezeichen“-Schluß hinüber fort und wird nicht aufhören, solange sich Menschenfagung zwischen den einzelnen und seinen „Gott“ stellt. Solange wird der Gehorsam gegen die Vorschrift so und so vielen die Seele verwüsten, sie werden verlernen, in sich hineinzuhorchen, und werden das Wort zum Herrn über sich einsetzen, dieses willige Wort, in das der Gute seine ganze Reinheit, der Schlechte seine Niedertracht gleicherweise hineinlegen kann. „Der Pfarrer von Kirchfeld“ führt uns nur den Widerspruch zwischen Religion und Kirchenglauben anklagend vor Augen. Anzengrubers weitere Werke aus demselben Stoffkreis geben, immer entschiedener in die Breite und Tiefe greifend, in wuchtiger und abwechslungsreicher Anschaulichkeit das Hüllwerk von Fragen und Masken, das Jahrtausende der Selbsttäuschung, des Machthungers und Betrugers um die schlichte Keimzelle der Religion herumgebaut haben, ohne verhindern zu können, daß dieser ewigkeitsträchtige Urkeim immer wieder ans Licht breche: als Liebe, als wehmutverklärtes Leid, als schmerzgezeugter Humor, als schlichte Pflichterfüllung, Güte und hilfsbereite Hingabe. Je mehr sich Anzengrubers Weltbild aus den Kämpfen einer dunkelumsponnenen Jugend zur Klarheit durchrang, desto freudvoller bejahte er diesen Durchbruch: im Liebesbund Bronis und des jungen Ferner, im Steinklopfer, der Horlacherlies, der frommen Kathrin und in all den anderen „Frommen“, die seitab der Kirche doch mit dem Gott in der eigenen Brust, mit ihrem Gewissen, einig sind. Und da-

mit mündete ihm die eine Frage in die zweite, größere ein, in die nach dem innersten Wesen der Menschenpflicht und der Sittlichkeit, und in der stark dahinbrausenden Melodie dieses feines Lebensliedes schwang das Religiöse nur noch als einer der Grundtöne mit, freilich als ihr mächtigster.

Vielleicht war es die zwingende Folgerichtigkeit dieses Entwicklungsganges, die das „Meineidbauer-Werden“ so quallos, ja naturnotwendig vor sich gehen ließ, daß Anzengruber an Gürtler berichten konnte: „Ich sehe ruhig diesem Meineidbauer-„Werden“ zu, ist die Szene fertig geworden, dann schreibe ich sie mit sicherer Hand auf das Papier, so reiht sich Szene an Szene, Akt an Akt, und bald wird die Komödie fertig sein. Und dann wollen wir ja sehen!“ Das war am 27. Juni 1871, als er eben an der „Verwandlung“ des zweiten Aufzuges arbeitete; fünf Monate, nachdem er am 18. Februar der neuen Dichtung noch ohne Namen zum erstenmal Erwähnung getan; und kaum acht Wochen, seit er auf der Grazer Morgenwanderung Rosegger, der den „Pfarrer“ als unübertreffliches Werk pries, zuversichtlich erklärt hatte: „Ich werde ein noch größeres schreiben.“ Schon Ende August 1871 dürfte dieses zweite „Volksstück mit Gesang von L. Gruber“ fertig gewesen sein, wenigstens wurde es, bis auf Einzelheiten vollendet, vor dem 22. dem Direktor Steiner „kommuniziert“.

Den künstlerischen Ausdruck fand das pflanzenhaft-geruhige Wachstum des Stückes in der Art der Menschenzeichnung. Als „sähe“ der Dichter tatsächlich bloß „zu“, leben die Leute ihr Dasein auf allen Stufen der Entwicklung von Kleinauf vor uns durch, und es ist nur der leidenschaftumlohte Kreuzungspunkt vieler vom Anfang bis zum Ende wohlbekannter Linien, ist nur ein zwanzig Stunden lang währender Ausschnitt aus mit Biographenliebe geschilderten Lebensläufen, was sich dem Blick als so kunstvoll geschlossenes Drama darstellt. Keine wichtigere Person tritt auf, ja nicht einmal die Erinnerung darf sich mit einer Gestalt inniger beschäftigen, ohne daß ihre ganze Ver-

gangenheit aufblühte von der Wurzel bis zur Krone¹⁾. Episches und Stimmunghaft-Episches ranken sich deshalb in üppiger Fülle um den Stamm der Tragödie, nur sollte man sie nicht als Schäden im Gefüge des dramatischen Kunstbaues werten, sondern als die Keimnarben, aus welchen die Handlungsträger zur vollen, von ihrem Schöpfer sozusagen unabhängigen Selbständigkeit erwachsen. Man schaue sich daraufhin die einleitenden Reden des Großnechtes an und erwäge, wie wesentlich sie sich trotz ihrer vielgerügten Länge von den erzählenden Volksstückexpositionen gewöhnlichen Schlages unterscheiden. Hier gilt's nicht mehr, die notwendigen Voraussetzungen des Kommenden ebenso bequem wie unmotiviert abzutun — der Gedanke an eine liebe Tote und die Sorge um ihr gefährdetes Kind lösen vielmehr einem als hochmütig verschrienen Alten die spröde Zunge, daß darüber seine Jugend erwacht, die Güte und die demütige Weisheit seines Herzens zutage treten und die Verstorbene wieder auf Erden zu wandeln beginnt: in ihrer herben Süße, ihrer Verblendung durch den Reichtum und ihrem einsichtlosen Trotz ein mahnendes Beispiel für die zum gleichen Weg abbiegende Tochter. Ebenso stimmungstark, macht Bronis Erwiderung das verlassene, auf der Welt schier unnötige Dirndl wieder lebendig, das dem freundlich-eigenföchtigen Gesalbader des liebebegierigen Toni einst willig Gehör schenkte, läßt ihr Zwiegespräch mit Franz die harmlos-hellen Spiele der vier Geschwisterkinder auf dem Kreuzweghof, lassen ihre Trugworte gegen den neuen Gemalthaber auf dem Adams Hof, Matthias Ferner, ihre und Bruder Jakobs verpfuschte Jugend frisch erstehen. Der Schwatz mit Levy, dessen karges Hausiererelend einen Augenblick lang als kräftiger Schlag Schatten vorüberhuscht, und die Heimkehr der verlorenen Enkelkinder spülen im Herzen der Bürgerlies ihre frohen und einsamen Tage, allen Groll und alle barsche Liebe der zu Unrecht Zurückgesetzten und ihre kirchenferne, doch desto werktätigere Hilfsbereitschaft empor. Im Streit mit dem Vater nagt noch-

mals die Mitwisserschaft um eine schwarze Tat, die schon dem Knaben das Gewissen abpreßte, grimmig an Franzens Seele, und wie ihm der „fromme“ Wunsch des anderen das Geheimnis seines Studienganges entlockt, so läßt uns derselbe Bericht des Alten ahnen, wodurch sich Kreszenz, vielleicht ohne zu wollen, so ganz in seine Liebe einschlich. Überhaupt: kaum ein erzählendes Wort taucht auf, das nicht vom seelischen Werden des Kreuzweghofbauern Hülle um Hülle fortzöge, bis er nackt und bloß dasteht, ein bejammernswertes Opfer entgeistigter Kirchlichkeit, das eher Mitleid als Entrüstung verdient. Wenn ihm Broni die Sünden des Oheims und Vormunds vorrückt, erhebt der Neid auf den vom bäurischen Erbrecht begünstigten Bruder sein fahles Antlitz. In der Frage „Was willst damit sagen?“ lauert die nimmermüde Furcht vor Entdeckung, in dem ruhmredigen Hinweis auf Messen und Opferspenden pochen die angstvollen Stunden übertäubter Gewissensqual. Was die mißverstandenen Lehren der katholischen Kirche, was die vom Vormärz und Konfordat gleicherweise betriebene Erziehung zu Werkheiligkeit und äußerem Schein an ihm verbrochen haben, deckt (nach Schlenker ein „Wunder poetischer Psychologie“) die große und ehrlich gemeinte Beichte von Franz auf. Wie entsittlichend mußte doch Geschlechter hindurch der Brauch einer Sündenvergebung, die nach der inneren Überwindung der Sünde weiter nicht viel fragt²⁾, wie verwüstend mußten die läppischen Mären von Zeichen und Wundern in den Geistern gehaust haben, ehe einer der so irregeleiteten Menschen ein Verbrechen als Liebespflicht gegen seine Kinder auffassen, ehe er Gott zum Anstifter und Berater der eigenen Missetat herabwürdigen und glauben konnte, das bloße Priestertum seines Sohnes würde ihn, auch ohne tätige Reue, von aller Schuld entschüßnen!

Durch seine österreichischen Erfahrungen belehrt, merkte sich Anzengruber einmal den Satz an: „Die Religion bietet dem Entsagenden, dem Leidenden, dem Ertragenden Trost. Aber nicht dem Begehrenden, dem Unmutsvollen, dem Leidenschaft-

lichen. Sie lehrt jenen die letzteren niederringen, das Begehren zügeln, den Groll bekämpfen, die eben dazu veranlagt sind. Wer sich wild auflehnt gegen die Ordnung, der wird auch als religiöser Mensch von derlei Ausschreitungen nicht abgehalten, da ist es dann gar noch Eingebung Gottes, was er tut.“^{b)} Dem kühnen Gedanken verleiht die Gestalt Matthias Ferners nicht minder kühn die Wirklichkeit. Schon sein Äußeres, diese „abgelebten“ Züge, die unruhig ausweichenden Augen, die schier unablässig mit Gebetbuch und Rosenkranz bewaffneten Hände verkörpern den „Begehrenden, den Unmuthsvollen, den Leidenschaftlichen“, der Gott vor allem als Mafker bei seinen schmutzigen „Ausschreitungen“ benutzt, und das stromgleich einherbrausende Gefälle seines Handelns stellt sich erst recht als eine mit religiösen Floskeln gotteslästerlich aufgekupzte „wilbe Auflehnung gegen die Ordnung“, als frevler Sturmgesang der „Leidenschaft, des Begehrens und des Grolls“ dar. Herrschsüchtig und dunkelgetönt wie diese Seelenkräfte, aber gleich ihnen kernfaul, so jagt er Broni, das mahnende Wahrzeichen seiner Untat, aus ihrem Brot und aus dem Kartenhaus ihres törichten Gehoffens, so hadert er mit Franz um das, was ihm sein Fetischglaube als Seelenheil vorgelogen hat. Wenn der Sohn „nicht Latein“ studiert hat, sich nicht zum billigen Sühnopfer hergeben will, dann geht dem Betrüger die Luft, in der er einzig atmen kann: der Weihrauchnebel des Selbstbetruges aus, und die Hölle öffnet ihren gierigen Rachen. Jetzt gilt's, Matthias Ferner! Jetzt kralle dich, bittend, rasend, demütig-zerknirsch an alles, was du dein Eigen nennst: an deinen Besitz, an dein Ansehen vor den Leuten, an die verehrungsvolle Liebe deiner Tochter, an den Glauben, ein Schützling des Himmels zu sein! Denn siehe: die Summe dieser Scheingüter, die ein Hauch der Wahrheit in alle Winde zerstäubt, bist du! Ein Tiger, der blutunterlaufenen Auges seine Beute verteidigt, kann nicht grimmer und gewaltiger kämpfen als Ferner von dem Augenblick an, da er sich durch Franz an Besitz und Heilshoffnung,

durch den Unglücksbrief in Bronis Hand an seiner ganzen Existenz bedroht sieht. Nur drei³⁾ Szenen dieses Kampfes rauschen an uns vorüber: die des versuchten Briefraubes an Bronis Fenster, der Mordüberfall auf Franz und (um ein Wort Anzengrubers gegen Tyrolt zu gebrauchen) der „Raufhandel“ mit dem Teufel in der Stube der Baumahm; aber sie genügen, um den Alten an Vermessenheit und düster-großer Einheitlichkeit ins Gigantische empormachsen zu lassen. Der einst im Verlust des beweisenden Briefes, im Mahnwort des Töchterleins „Boda, sollst schwör'n gehn!“ den Finger Gottes zu sehen gemeint, der den Meineid, es sei kein Testament des Bruders vorhanden, durch das Sophisma, daß das Testament nicht da, d. h. nicht im Gerichtssaal sei, sich vom Gewissen fortzulügen versucht hatte: zu diesem Menschen und seiner Art Glauben paßt es, daß er, wirr und im Tiefsten aufgewühlt, wie er ist, den Mord am eigenen Sohn als Fügung des Himmels preist, daß er aus dem Spukmärchen eines alten Weibes die furchtbare Posaune des Jüngsten Gerichtes, das schadenfrohe Lachen des „verfluchten Erbfeindes“ heraus hört. Gegen die seelenkündende Wucht und den unheimlichen Stimmungzauber dieser in all ihren Wurzeln bloßliegenden Macbeth'schen Fieberparoxysmen kommt kein Einwand auf. Mag sein, daß die Gewitternacht, der Schwärzermarsch, daß der Schuß auf den Sohn, Furioso⁴⁾ und Tremolo auch abgebrauchte Theaterrequisiten sind und daß sich die Sippe der Baumahm recht unvermittelt in den geschlossenen Gestaltenkreis des Werkes eindrängt. Ihr Zusammenklang, diese Sinfonie von Naturgewalten, menschlicher Hilfslosigkeit und Gespenstergrauen, tönt doch voll und rein und neu, und überdies vollzieht sich in und an ihnen mit zwingender Notwendigkeit der Schlußakt eines erschütternd wahren Seelendramas.

Was es so einzigartig macht, das ist die eherne Folgerichtigkeit, mit der es die Schicksale Ferners aus den Bedingungen seiner Umgebung ableitet. An und für sich kennen ja Dichtung und Bühne viele, die ihm im Verbrechen oder im Schulbbe-

mußt sein oder im quaderharten Gefüge des Charakters ähneln: den grausen Richard III., der die durch Missetaten errungene Höhe durch immer ärgere Schändlichkeiten behaupten und sich durch Trugschlüsse vor sich selbst rechtfertigen will; Auerbachs wuchtigen „Lehnhold“, den eine Gewissensqual ebenso schwer bedrückt; den sein Verbrechen mit Familienliebe beschönigenden Diethelm, dazu den Meineid von Diethelms Frau und jenen im „Wahrspruch“; den „Goldbauer“ der Birch-Pfeiffer, wie er fast am eigenen Kind zum Mörder wird, und schließlich die Unzahl von betrügerischen Vormündern und Testamentsräubern, die das vor- und nachmärzliche Vorstadtstück bevölkern⁵⁾. Auf der anderen Seite reihen sich die Gleisner und Frömmeler, der klassische Tartüff und, vom Wiener Boden her, Kaisers mit dem Himmel verbundener Halunke Weichherz („Etwas Kleines“) und sein erbsschleicherischer Egidius („Mönch und Soldat“). Aber all diese Gestalten und die großen Schurken der Weltliteratur, ein Bastard Edmund oder Franz Moor, stehen als mehr oder minder gräuliche Auswüchse der Natur außerhalb ihrer Welt — im Meineidbauer wird zugleich das ganze kirchliche Denken vor Gericht gefordert. Denn was seinen sittlichen Widerstand einschläfert, was ihn von Verheimlichung zu Lüge, Meineid, grausamer Härte, Raub und Mord gleiten läßt, ist der gleiche Glaube an Wunder, die gleiche Menschenart, geheimstes Sehnen, tiefstes Fürchten in Göttergewand zu kleiden, die auch die schönsten Blüten der Religion hervorgetrieben haben. Wenn sie bei Ferner entarten, so haben das, von der Schuld der Jahrhunderte zu schweigen, das österreichische „System“ und die klerikale Volksverdummung zu verantworten, welche die köstlichsten Ahnungen des Gemütes zu Werkzeugen des Aberglaubens entwerten halfen, und darum lag es im Wesen der Dinge selbst, wenn „das Geschick Schlag auf Schlag in wunderbaren Vorkommnissen und Enthüllungen, in Mord und Brand, im Backofen und Schändung in der Sakristei Reklame für das Stück machte“. (Brief an Martinelli vom 2. Jänner 1872.)

Dem im Netz einer sterbensreifen Vergangenheit verwickelten Gewaltmenschen stellt Anzengruber — das ist die Grundidee dieser beiden Gestalten — in Franz und Broni das junge Geschlecht derer gegenüber, die da kommen und ins Land 'nausjauchzen sollen: „Aus is's und vorbei is's, da sein neue Leut', und die Welt fangt erst an!“ Die Welt der Selbstverantwortung nämlich, wo jeder im Guten und Bösen für sein Tun oder Lassen einstehen wird, statt sein Verschulden auf einen gütigen „Mittler“ oder einen gedulbigen Mitmenschen überzuwälzen. Dann wird und muß die Zeit der Freien und Freudigen kommen, Franz sieht sie auch sehnenenden Blickes aufsteigen, aber das Verbrechen des Vaters, das er weder gutmachen kann noch „sühnen“ will, jedenfalls nicht sühnen auf die vom Vater gewünschte Weise, zerrt und reißt an seiner Seele, daß die darüber „verschroben“ wird und er seinem Erzeuger in der großen Streitszene nicht als Sohn, sondern (Mitterwurzer scheint das nach einem Bericht Tyrolts wundervoll herausgebracht zu haben) als Dämon begegnet. Erst als er unter Überwindung selbstischer Triebe seinen eigenen Weg der Buße zu gehen beginnt, indem er, so sein heißumstrittenes Erbe endgültig preisgebend, Broni vor dem Raubanschlag Ferners warnt, betritt er den Pfad der Genesung, bekommt seine blassere, schattenhafte Gestalt Blut und Wärme, seine Sprache einen leichten heimatlichen Oberton. Eigentlich ist es Bronis opferfrohe helle Kraft des Verzeihenkönnens, ihr reiches und ungebrochenes Menschtum, das diesen Wandel bewirkt, so wie ihr stolzer Trotz, ihre aus heiliger Entrüstung geborene Racheglut und ihre naive List den Meineidbauer besiegen. Ein Prachtgeschöpf, weil sie auch mit ihren Leidenschaften und unfrohen Wünschen ganz fest auf sich selber steht, so trägt sie die paar Lichtstrahlen in das düstere Drama hinein, die es hier und da erhellen. Menschlich und künstlerisch: denn auch alle ihre Lieder haben, ohne daß ich diese bei der Aufführung ohnehin meist getilgten Reste des Volksstückbrauchs als durchaus stilvoll bezeichnen

möchte, einzig und allein den Zweck, etwas Sonne zu bringen, und ebenso hat Anzengruber mit überlegenem Kunstverstande⁶⁾ überall dort eine heitere Broni-Szene eingeschoben, wo nach überstarker Anspannung die „Nerven seiner Zuhörer Rücksicht“ verlangten. Die können während des Streitgesanges mit den Mägden, während der rührend-schelmischen Begrüßung mit der Großmutter und bei Tonis verunglücktem Fensterln ausruhen, und schließlich gewährt auch der milde Ausklang von Jakobs traurigem Stromerleben so etwas wie Frieden und Entspannung. Der arme Bursche kreuzt unser Gesichtsfeld für viel zu kurze Zeit, als daß uns sein Geschick im Innersten aufwühlen könnte, und anderseits fesselt er als das einzig unwiderbringliche Opfer Ferners, als ein gleich ihm von pfäffischen Erziehern Irregeleiteter und als Vorbote des Umschwungs in Bronis Schicksal unsere Teilnahme doch stark genug, um durch seinen liedumzitterten Tod freundliche Wehmut auszulösen. Dieser „Rühreffekt“, das „Sterben unter Musikbegleitung“, ist schon von vielen bitter gescholten und hochmütig bespöttelt worden, darum bleibt es trotzdem, wie schon Anzengruber scharf hervorhob, psychologisch unanfechtbar und nur soviel wahr, daß der Dichter altbewährte Mittel der Volksbühne, wo er sie für seine Zwecke brauchen konnte, mit Herzensruhe übernahm⁷⁾. Denn auch Raupach („Der Müller und sein Kind“) und Anton Langer („Ein Wiener Freiwilliger“) lassen den Tod unter den Klängen eines Liedes sein Werk verrichten, und während in Hausmanns „Allerseelentag“ der arme Wilhelm stirbt, schlägt die ihn liebende Marie die Zither und singt dazu.

So tritt die Überlieferung überall, in Einzelheiten wie im Zuge des Ganzen, färbend und belebend in den „Meineidbauer“ ein, Natursymbolik und Gesang, die bildmäßige Rundung der Szenengruppen und die Freude an starken, Schlag auf Schlag niederzuckenden Wirkungen, ja selbst die herrisch-eigenwillige, der platten Wahrscheinlichkeit bisweilen spottende Erzwingung eines knappen Rahmens in Ort und Zeit⁸⁾ mahnen uns an

das alte Erbe der nach besonderen Gesetzen geschichteten Bühnensluft. Nur hat eben Anzengruber die abgegriffenen Scheidemünzen des Alltags, die er als Kind des Volkes dennoch ehrte, im Schmelztiegel seines Genies so zielsicher geläutert, daß daraus für aller Blicke etwas Neues emporstieg: im altvertrauten Gewand des „Lebensbildes“ das künstlerisch straff geschlossene Drama, die hohe Charakter- und Problemtragödie; aus dem Kreis der großen, angeblich seelisch ungeschiedenen Masse die erschütterndsten Krämpfe, die tiefstauwühlenden Kämpfe der Menschheit.

Rosegger hat diese im Grunde geschichtliche Bedeutung des Stückes zu Anzengrubers großer Freude sofort erfaßt, Schlögl sich ihr, was den Dichter arg verdroß, wie bald darauf Hubert Janitschek in Graz aus allerlei ästhetischen und psychologischen Mißverständnissen verschlossen. Die auch von der Zensur nicht weiter gestörte Aufführung am Theater an der Wien (9. Dezember 1871) mit Rott (Matthias), Bach (Franz), Szika (Jakob), Frau Geistinger (Broni) und Katharina Herzog (Burgerlies) brachte einen rauschenden Erfolg und konnte vierzehnmals nacheinander wiederholt werden, doch drängte sich das Publikum nicht in solchen Massen herbei wie beim „Pfarrer“; wie Rosner meint, weil sich die Wiener ungern zu sehr aufregten. Die Zeitungen, sogar das klerikale „Vaterland“, waren voll des Lobes, ohne freilich viel sachlich Würdigendes vorzubringen. Was sie ausstellten, ist bis heute nicht mehr verstummt: der Tadel der erzählenden Einschübe, besonders der Baumahmszenen, der Liedeinlagen, der grellen Effekte und von Jakobs Tod⁹⁾.

Die Wegstrecke, die der Religionskritiker Anzengruber zwischen dem „Pfarrer von Kirchfeld“ und dem „Meineidbauer“ durchmessen hat, ist beträchtlich genug: Dort kämpft noch der Held um einen Platz in der Kirche, wie er sie sich vorstellt, wie er sie durch seine Reinigungsarbeit heraufzuführen möchte; hier hat das kirchlich geschulte Denken einen durchaus nicht wertlosen

Menschen in den tiefsten Abgrund des Glends und des Verbrechens gestürzt. Nicht dem einen oder dem anderen Dogma also kommt die Schuld zu, sondern der Geistesverfassung überhaupt, in die jedes Priestertum seine Anhängerſchar ſozufagen mit Naturnotwendigkeit hineinverſetzt. Gott und Teufel, Wirklichkeitsſinn und Wunder, Glaube und Aberglaube waſchen eben alle aus der einen Wurzel der religiöſen Grundtatſache, des wunſchbeſflügelten Abhängigkeitsgefühles, hervor, und je lückenloſer, weltumſpannender eine Kirche ihr Lehrgebäude aufführt, deſto mehr Irrwege und dunkle Verſtecke bietet es dem Schlechten, dem Selbſtſüchtigen, dem Schwachen. „Verbesserungen“ finden zu wollen, iſt, da im Geiſte der Sache ſelbſt der Fehler liegt, ein vergebliches Bemühen, ja manche der Reformer — man denke an das Thema der „Kreuzelschreiber“ — ſind ſelbſt waſchichte Pfaffen. Es kann nur heißen, zur Quelle, zum eigenen gerademüchtigen Menſchtum zurückzukehren, wie das Franz und Broni in ihrem hellen Liebeſtrieb tun, der Steinklopferhanns aber ganz bewußt, wenn er den Großbauer mit dem Scherzwort: „Haſt du biſher 's ganze Pfund 'glaubt, werd'n dich die paar Lot' Zuwa'g' a nit umbringen!“ abweiſt und alle überkommenen, die Seele verkrüppelnden Vorſtellungsmaſſen lachend über Bord wirft. Was im Herzen zurückbleibt, iſt erſt die echte, ewig gültige Religion, nämlich Demut und Andacht im Sinne von Anzengrubers Plan geliebener „Szene: Und wenn er ſo eindringt und der Natur ein kleines Geheimnis um das andere ablaſcht und dem Größten noch nicht näherkommt, wenn ihm Geſetz auf Geſetz entgegentritt und das Sinnloſe meißtert, wo alles vor ſeinem Aug' Eines wird, da erfaßt ihn Ehrfurcht in ſeinen tiefſten Tiefen, Friede und Ruhe, und jeder Selbſtſucht los, legt er in ſolchen Augenblicken die ganze Summe ſeines Seins in das Allgemeine zurück, treu wird ſein Herz, ſein Auge hell, und das iſt die Religion derer, die ihr die Ungläubigen nennt. Er hat keine Bitte — nur Eines: Dein Wille geſchehe!“^{h)} Von der Ungeklärtheit über die Verneinung zu ſieghaft neuer

Bejahung, so kam Anzengruber vom „Pfarrer“ über den „Meineidbauer“ zu den „Kreuzelschreibern und im besonderen zur „extraigen Offenbarung“ des Steinklopfers.

Ihr Kern ist einfach und schlicht wie jede große Wahrheit, und sie ergibt sich mit schöner Selbstverständlichkeit aus der Lage, in welcher sie Hanns empfangen haben will. Als er vor vielen Jahren krank und jämmerlich verlassen, ein ob seiner unehelichen Geburt ausgestoßenes Stiefkind der Gesellschaft, in seiner Hütte beim Steinbruch lag und sterben zu müssen meinte, hatte er sich ins Freie geschleppt und hier, unter „zwei großen Tannbäum“, indes die Welt „sich rührt und laut und lebzig is um und um — und wie d'Sonn' und d'Stern h'runter und h'raufkämmer“, stieg es in ihm auf: „Es kann dir nix g'schehn! Selbst die größt' Marter zählt nimmer, wann vorbei is! Ob d' jetzt gleich sechs Schuh tief da unterm Rasen liegest oder ob d' das vor dir noch viel tausendmal siehst — es kann dir nix g'schehn! — Du g'hörst zu dem all'n und dös all' g'hört zu dir! Es kann dir nix g'schehn! Und dös war so lustig, daß ich's all' ändern rund herum zug'jauchzt hab: Es kann dir nix g'schehn! — Jujuju! — Da war ich 's erstmal lustig und bin's a seither blieb'n und möcht', 's sollt a kein andrer traurig sein und mir mein' lustig' Welt verderb'n!“ Was dem Gelehrten jener „Szene“ als wissenschaftliche, das ist dem Steinklopfer als gefühlsmäßige Erkenntnis aufgegangen: das tröstliche Bewußtsein der Alleinheit, der unlösbaren Zusammengehörigkeit von Mensch und Natur, vor welcher Werden und Vergehen lediglich einen Wechsel, einen Formwandel bedeuten, nicht aber schreckvollen Untergang. Wo alles im ehernen Kreislauf schwingt, gibt es kein metaphysisches Ziel, keine planvolle Vorsehung. Der Lebensprozeß, zu dem auch Dual und Schmerz gehören, ist das Einzige, das Große, an ihm in frommer Ergriffenheit, liebend, schaffend, tröstend mitzuarbeiten die heilige Aufgabe des Menschen.

Der lustige Bauernphilosoph und sein Schöpfer Anzengruber sind nicht die ersten, die so oder ähnlich empfunden haben. Mit

gutem Grund verweist Leopold von Schröder auf die Jahrtausende alten verwandten Gedankenreihen des indischen „Bhānta“ und „Bhagavadgita“, welche unsere Einheit mit allem anderen, mit dem großen Ganzen versöhnend der scheinbaren Vernichtung gegenüberstellen. M. E. delle Grazie führt ein verblüffend ähnliches Selbstgespräch Marc Aurels¹⁰⁾ an. Bettelheim wieder erinnert an das in seinen künstlerischen Wesenszügen jedenfalls im Steinklopfer nachwirkende Glaubensbekenntnis des Luzian in Auerbachs „Luzifer“ und an dessen geistigen Ahnherrn Spinoza. Und neuerdings unternimmt es Otto Rommel mit viel Glück und Scharfsinn, die erdenfrohe und alles Übernatürliche entschieden zur Seite schiebende „Offenbarung“, ja Anzengrubers erkenntnistheoretische und sittliche Anschauungen überhaupt aus den beiden Grundvoraussetzungen Ludwig Feuerbachs: Menschheit und Natur abzuleiten. Freilich lassen diese vielen, durchaus nicht gewaltsam hergestellten Beziehungen, denen man aus späterer Zeit noch die Verwandlungslehre der Brüder Hart zugesellen darf, auch eine ganz andere Deutung als die der quellengemäßen Abhängigkeit zu: Daß das Gefühl der Alleinheit ein durchaus urtümliches ist und dazu veranlagten Menschen stets aufs neue, frei und unabhängig voneinander, aufgeht, und die friedliche Todesbereitschaft des Knaben Anzengruber, die den typhuskranken Jüngling im Wiedener Spital wieder überraschte und sicherlich in ihm den „tatkraftigen Fatalisten für heut und immer“ auslösen half (vgl. S. 41, 50, 105), macht, für unseren Dichter wenigstens, diese Annahme fast zwingend. Nun haben ja in Anzengruber gewiß wie in jedem Vormwärtsstrebenden alle lebendigen Kräfte der Zeit, die sein Weltbild vertiefen halfen, also auch die Zeitideen Feuerbachs, irgendwie fortgeklungen (vgl. S. 116/17). Aber was er von den irdischen und den sogenannt „überirdischen“ Dingen dachte und die Gesetze, nach welchen er das Tun der Menschen eingerichtet wissen wollte, all das ergibt sich ihm so folgerichtig aus so elementaren Voraussetzungen, bewegt sich, seiner schlichten

Größe unbeschadet, in so einfachen, ja selbstverständlichen Bahnen, daß man es ohne weiteres als urwüchsig ansprechen darf.

Erst durch die „Offenbarung“ stehen der Steinklopferhanns und sein Eingreifen in die Schicksale der Zwentdorfer Kreuzelschreiber im richtigen Licht. Eben noch ein Schalk, ein fecker alter Bursch mit dem Herzen auf dem rechten Fleck, enthüllt er sich durch sie als Vertreter leidgeprüfter Lebensbejahung, als Verfechter des Natürlichen und Gesunden gegen jeden widervernünftigen Zwang. „Leben!“ so klingt es nun im farbenfrohen-prächtigen Treiben des Wirtshofes aus seinen Späßen und „Steinklopfer-G'stanzeln“, „Leben“ hält er dem seelenlos-pfäffischen Gerede des Großbauers als sein Glaubensbekenntnis entgegen, wenn er beim Unterschriften-„Freithof“¹¹⁾ unter einer toten Adresse nicht mittun will und dafür die Rechte der Lebenden, der von einer unbilligen Gesellschaft, von sinnlosem Leid Gebrückten und Ausgesogenen geltend macht. Weil ihm die Verschwörung der Weiber mit ihrem Pfarrherrn das Erste und Selbstverständlichste, die Ehe, zu gefährden scheint, möchte er dem Gelbhofsbauer gegen Josephas bald verführerisch-schlaue, bald gewaltsame Räzchenart den Rücken steifen, „derbarmt“ er sich innig des bis ins Mark getroffenen alten Brenninger, so sehr er auch den „Männern“ für ihr von allen Geistern der Selbstverantwortlichkeit und Freiheit verlassenes Nachtappen hinter dem „Großkopfseten“ die Lektion gönnt. Und als Vorkämpfer seiner „lustigen“, d. h. einer gesunden und gleichgewichtigen Welt, hilft er den Kreuzelschreibern, Wort zu halten und ihre böse verrenkte Sache wieder ins reine zu bringen. Mit listigem Augenzwinkern darf er zusehen, wie sich Männlein und Weiblein in töricht selbstgesponnenen Netzen abzappeln. Er weiß zu gut: so wie über seinem Ungemach, der Bitternis der Herkunft und des sozialen Widersinns, die Sonne seiner „Offenbarung“ aufging, so wird sich die Natur auch der Zwentdorfer Herr erweisen; ja, eben dieses gelassene Sichauswirken ihres einfach-großen Gesetzes macht „Die Kreuzelschreiber“ zur Komödie hohen Stils.

Mit genialerem Griff kann man die Torheit des Menschen der unbewußten Weisheit des Alls garnicht gegenüberstellen. Da erhitzt sich ein proziger Dorfkrösus für eine Raßbalgerei der Theologen, von der er nur soviel begreift, daß irgend ein unverstandenes Etwas an ihr seinen rückfchrittlichen Eifer herausfordert. Weil er es so verlangt, unterschreiben seine Landsleute dumpf und autoritätsfürchtig eine ihnen durchaus gleichgültige, leider aber der Kirche unangenehme Adresse. Und nicht minder stumpf gehorchen die Weiber, schon den Schwefelgestank der Hölle in der Nase, dem Kommando ihres Beichtigers, welches sie — Zysistratas Beispiel¹²⁾ ward von der Klerisei nie vergessen! — die eheliche Gemeinschaft so lange verweigern heißt, bis die Gatten alles widerrufen und zur Buße nach Rom wallfahrten. Mag sein, daß eine von Bettelheim dem Gedächtnis aufbewahrte Zeitungsnachricht, die 1871, in den Tagen der Massenadressen an Döllinger, aus einem oberbayerischen Dorf Ähnliches zu erzählen wußte, Anzengruber tatsächlich zu seinem Stück angeregt hat. Jedenfalls bewies er wieder das feinste Kunstverständnis, wenn er alle Namen und Sachangaben im Dunkel ließ und dadurch das Allgemeingültige des Konfliktes herausgearbeitet hat. Was Döllinger und Pius IX.! Was Neu- und Altkatholiken! Soll nur der Hörer (und je weiter wir uns von der Zeit des „Kulturkampfes“ entfernen, um so unvermeidlicher ist das) die Aufregung des Grundldorfer Ortsgewaltigen vergebens zu verstehen suchen, vergebens nachsinnen, worum sich die Adresse an den „frommen, g'studierten, alten Herrn in der Stadt“ eigentlich dreht — desto bedeutsamer kämpfen in diesem Dämmerlicht eines symbolischen Falles Mann und Frau, Pfaffenbüffel und Menschtum, Autorität und Freiheit ihren ewigen Kampf, desto närrischer und wahrer schaut sich durch diesen Schleier das Getu und Gewirre der Zwentdorfer an, desto unbeirrter und größer und, wenn es sich gerade so trifft, grausamer geht Natur ihren sichereren Weg. Sie macht den „Hauptmann“ der

kulturfämpferischen Schar, den Gelbhofbauer Anton Huber, rasch und bestimmt seinem reizenden Frauchen gefügig, daß er über Sepherls lockendem Evaruf alles Herrenstolzes halb vergißt. Sie gibt just das gleiche Werkzeug (so primitiv ist sie, wo sie am herrischesten zwingt) dem schlauen Steinklopfer in die Hand, und kaum hat dieser einen die Wallfahrer nach Rom begleitenden frommen „Jungfernbund“ gestiftet und dadurch die als Eifersucht vorbrechende Sinnlichkeit der Weiber geweckt, kriechen die ebenso zu Kreuz wie vorher die Männer. Aber was sie so und so vielen als Spaß durchgehen läßt: daß man mit ihr spiele, dafür jagt die Natur den armen Brenninger in den Abgrund des Gießbachs. Gleichwohl sind seine rührend-komischen Klagen und ist sein trauriger Tod nur die Rehrseite zu Anton und Josephas faststrokendem, wunder-voll fest gezeichneten Liebeskampf; preisen doch die groteske Tragik des einen und der aus Urquellen des Seins gespeiste Humor der anderen gleicherweise die Kraft des Lebens; und, darf man hinzufügen, die Kunst des Dichters.

Gleich dem Pfarrer Better und dem verlorenen Sohn Jakob nur eine vorüberhuschende Episodenfigur, hat doch auch der alte Brenninger wie jene beiden in der Ökonomie des Werkes eine wichtige Aufgabe zu erfüllen, nämlich durch den Schatten seines Lebens und kläglichen Sterbens die Farben des Gemäldes zu vertiefen. Es ist etwas ganz anderes, ob Anton, für einen Augenblick aus dem „Paradeis“ seines Flitterhochenglücks vertrieben, herauspoltert: „Himmelheiligkreuz-donnerwetter! Ich möcht' doch wissen, wie i' dazu kämen, daß sie sich zwischen Mon und Weib einmischen!“ und etwas anderes, wenn das arme verhuzelte Männchen seine kargen, durch unberufene Einmischung gestörten Wünsche an dem trüben Blick vorüberziehen läßt. Ein Schnarcher der Annemirl, nachts ihr Hustentee, ein ungeschickt zusammengestoppelter, gleich Kaffee und Speckknödeln an den „unerkennlichen“ Knecht verschenkter Brustfleck — wer lächelt nicht über solche Sorgen und

Sehnsüchte? Aber auf diese sozusagen nur noch körperlichen Restchen des Lebens hat sich ein müder Greis, der sieben Kinder begraben mußte, Schritt um Schritt zurückgezogen und ihn von hier verschleichen heißt, ihn aus dem letzten bißchen Erdbreich reißen. Zerschnitten ist, was fünfzig Jahre Ehe zur Einheit verbunden haben, zerschnitten, weil Pfaffen links und Pfaffen rechts mit Menschenleben wie mit Bausteinen spielen. Ernsthaft schaut so das Zeitgewissen hinter Schimpf und Scherz des Geschlechterkrieges hervor, sichtbar genug, um zu warnen, genugsam im Schatten, um das fröhliche Gewoge nicht zu verbüßern, dieses närrische Durcheinander von Dorfpolitik und Familienidyll, Männertölperei und überlisteter Frauenschlaueheit, in dessen kontrastreich verschlungenes Gewebe zwei meisterliche Kunstgriffe doch Klarheit und Durchsichtigkeit bringen. Ich meine die vorbildliche Leichtigkeit, mit welcher Anzengruber jeden Stimmungsumschwung der Gesamtheit an dem „repräsentativen Paar im Vordergrund“ (Brahm) demonstriert, so daß sich für unser Bewußtsein der Aufbau des bunten Stückes auf drei, vier Grundzüge zusammendrängt, und meine zweitens die Glanzidee des Steinklopferhanns, durch eine „einfache Umkehrung der Prämissen“ (F. J. David) das Herrschergelüst der Frauen an ihrer eigenen Waffe, der Wallfahrt, zuschanden werden zu lassen. Wer immer sich in die „Kreuzelschreiber“ liebend versenkt hat, außer Brahm und David auch Fritz Mauthner, Duboc, Wilbrandt, Speidel, Bettelheim, Servaes, R. M. Meyer, Bartels und Bab, ist von der Bewunderung dieser durch ihre Selbstverständlichkeit doppelt imposanten kunsthandwerklichen Feinarbeit nicht mehr losgekommen.

Auch Anzengruber selbst merkt man, so oft er von dem Werden der Komödie spricht, die Freude an, die er mit dem Werke hatte. Wenn er am 30. August 1871 Freund Gürtler „ein tiefes, süßes Geheimnis anvertraut“, daß er nämlich „mit Zwillingen schwanger gehe“, einem „hochdeutschen Schauspiel“ und einer „Bauernkomödie“, und wenn er

drei Wochen später Rosegger von Kletterfahrten erzählt, die er „in seiner Stube auf die Berge“ zum „alpinen Menschen-
schlag . . . im bayerischen Hochlande“ unternahme, so tollt hier
so recht die ihrer Gestalten frohe Schöpferlust. Im Jänner
„fistierte“ er zwar wegen sonstiger „übler Stimmung vor-
läufig“ den ersten Aufzug des „Gelben Hofes“ (dies der ur-
sprüngliche Name des Stückes), aber schon am 6. April ging
er neuerdings an die Arbeit. Am 2. Mai war die Umtaufe
in „Die [Zwentdorfer] Kreuzelschreiber“ bereits vollzogen, „über
welche wiedertäuferische Geistesgeburt weder Alt- noch Neu-
noch selbst die Mittelskatholiken besondere Freude empfinden
dürften“, am 21. desselben Monates wurde „der dritte (und
letzte) Akt . . . begonnen“ und am 3. Juni 1872 lag das
Werk vollendet vor. Die Zensur gab sich, nachdem ein ein-
sichtiger Statthaltereibeamter dem kirchlichen Übereifer der un-
tergeordneten Behörden Zügel angelegt hatte, mit der Strei-
chung einiger allzu zeitkritischer und „freimauriger“ Stellen
zufrieden, und so durfte denn, durch die Musik Adolf Müllers
aufs glücklichste gefördert, das fröhliche Spiel am 12. Okto-
ber 1872 auf den Brettern¹³⁾ erscheinen. Überall in Süd-
deutschland weckte es, weil es der Zeit aus dem Herzen sprach,
den jubelnden Beifall der Freiheitlichen und die Wut der
Klerikalen; seine künstlerische Bedeutung zu erfassen, blieb frei-
lich Tagen vorbehalten, in denen seine Tendenz schon etwas
an Schlagkraft eingebüßt hatte.

Wie lebendig seine Gestalten im Dichter selbst nachwirkten,
zeigen am besten die (6) „Märchen des Steinklopfer-
hanns“ [1872/75]¹⁴⁾, die diesen nochmals auf die Erde herab-
beschwören. Wenn hier der Brave durch die Erzählung „Vom
Hanns und der Gretel“ (1873) einem „ewigen“ Liebes-
paar nahelegt, allerlei hypochondrischen Bedenken zutrotz frisch-
weg die Ehe zu wagen, oder wenn er durch die „G'schicht
von dö alten Himmeln“ einer kopfhängerisch gewordenen
alten Witwe begreiflich macht, sie ehre das Andenken des

Gatten weit besser durch werktägige Sorge für ihr Kind als durch Frömmerei, so hören wir wieder den Schalk und gut-herzigen Helfer der „Kreuzelschreiber“, aber auch der verständnisvolle Seelenkürder, der Wegweiser ins Land der freien Entwicklung kommt reichlich zu Worte. So baut Hanns, als die selbstgerechten Dorfgenossen ein durch die Liebe in Verbrechen hineingerissenes Paar vorschnell verdammen, um den nie genug beherzigten Satz „Richtet nicht, daß ihr nicht gerichtet werdt!“¹⁵⁾ den Teufelstraum „Die Versuchung“ herum, die stumpfsinnige Abneigung gegen Neuerungen verspottet er in der zukunfts-froh-phantastischen „G'schicht' von der Maffin“ und immer klingt, was er hier und „Von dö alten Himmeln“, „Vom jüngsten Tag“ und „Vom Teufel“ zu berichten weiß, in den einen Grundton aus: das Reich des Menschen ist von dieser Erde, hier blühen ihm in den Taten seines Geistes die größten, die erhabensten Wunder, hier ist er wahrhaft fromm, wenn er brav ist, und im Bewußtsein getaner Pflicht bedarf er auch nicht der Unsterblichkeit. Im Gegenteil: nach schwerem Tagewerk ist gut ruhen¹⁶⁾. Über den Kunstwert der Märchenreihe läßt sich streiten, wenn auch dem, wie zugegeben werden muß, allzu bewußt klugen, bewußt spaßhaften Erzähler eine Prachtgestalt wie der Lehnerfranzl gegenübersteht, deren Streit mit Hanns so anmutet, als träfen der Steinklopfer und Dusterer aufeinander. Achtung heißt aber jedenfalls der Versuch, Lessings letzte Weisheit von der „Erziehung des Menschengeschlechts“ als bildgewordene Anschauung aus der Brust eines Dörfners hervormachsen zu lassen, freilich eines „Neu-sonntagskinds, für den's kein Geheimnis hat 's ganze Jahr über und danach a noch nit“. Denn etwas vom Geiste Lessings mußte besitzen, der den Satz denkend und formen konnte: „Also soll es sein, dö Menschheit soll sich ohne Himmel behelfen. Jeder soll seine Pflicht vorerst auf Erden redlich erfüllen, eh' er nachfragt, was nachher kommt und mit ihm geschieht! Und wer da gelebt hat kreuzbrav und grundehrlich auf Erden, der braucht

mein Gericht nicht zu fürchten und mein' Lohn nit zu erbeteln, der wird auch im guten Vertrau'n die Augen schließen, daß, wie auch mein B'schluß ausfällt, ich, der Alvater weiß, was mein' Kindern frommt und taugt."

Der Klärungsprozeß in Dingen der Religion, der sich in Anzengruber zwischen der Empfangnis Hells und jener des Steinklopfers vollzog, gipfelt in dem seltsamen Phantasiestück „Teufelsträume" (1873), insofern dieses das ganze Kräftespiel mit seinem Für und Wider symbolisiert¹⁷⁾. Was die gottsuchende Menschheit vom Urbeginn an litt, zweifelte und hoffte, ist hier in drei wundervoll anschauungstarken Bildern eingefangen: in der Vorstellung des Riesenschiffes „Die Erde", das, mit Bergen und Wäldern als Masten und Segel, nun schon 6000 Jahre lang durchs Äthermeer dahinfährt, dessen Inassen sich drängend Luft und Licht rauben und allzubald über Bord müssen, ehe ein Ziel auch nur von fern winkt; in der Gestalt des Kapitäns, wie er, von Bart und Haupthaar weiß umkränzt, das Fernrohr in der Faust, nach „Land" auslugt, nach dem untrüglich wahren Gott, der erst jenseits von „Ahnungen" und „Offenbarungen", diesen „Versuchen mit dem Senkblei", gefunden werden kann; und in der nervig-ekigen Figur des Steuermannes, welcher weiß, daß die Fahrt im Kreise geht und der dennoch seinen Posten weiter versieht. Der von Langeweile geplagte „sehr ehrenwerte Lord Edward Knuddl", der all das im Traume sieht, greift zwar nach der Pistole, weil ihm das schneidende „Im Kreise" zu hohnvoll in die Ohren gelst und weil er, der Nichtstuer, mit des Kapitäns tröstlichem „Wir tun jeder unsere Pflicht!" nichts anzufangen vermag. Darum aber fließt es um den Alten und um sein nimmermüdes Hoffen doch wie Heiligenschein, und ein zweites Märchen, das dort einsetzt, wo die erste Geschichte schrill abreißt, die ebenso großartige Vision „Taggeraut" [1880]¹⁸⁾, zieht auch die Umrisslinien des gesuchten „Landes" und ersetzt den unklaren Namen „Gott" durch das bestimmt gefaßte Wort „Entwicklung". Das ist eine harte Her-

rin, ihr eherner Wagen zwingt Geschlecht um Geschlecht unter die wuchtigen Räder, daß Blut und Gehirn der Menschen um das Gefährt kreisen, doch wer in ihr „still-feierliches, leidenschaftsloses“ Antlitz gesehen wie der Brahmine, der ihre Herrlichkeit verkündet, fügt sich willig und in dem Bewußtsein, daß seiner dafür kein Preis warte, der strengen Notwendigkeit ihres Waltens. Denn sie, deren Name schon klingt, „als wüchse eine Silbe aus der andern heraus“, sie duldet nicht, daß ihr irgend jemand hemmend in den Wagen falle, aber sie macht auch immer wieder Gepeinigten, Getriebenen, Gequälten die Hände frei, daß die Gericht halten können über ihre Tyrannen; „allüberall“ zieht sie dahin, „wo Wesen atmen“, und als die einzige wirklich Unsterbliche ist sie „stets bereit, wenn die tote Welt etwa zu neuem Leben aufleuchtet, den Wagen wieder ins Rollen zu bringen“.

Wenn Anzengruber mit solcher Vorliebe zur Märchenform griff, so oft es ihm galt, die Ergebnisse seines Nachdenkens über die letzten Dinge auszudrücken, so scheint mir das einen tieferen Grund zu haben. Ihm ging es nicht so sehr, wie beispielsweise Feuerbach, um die systematische Erkenntnis, sondern vor allem ums intuitive Erfassen, und das kommt in einem großen, phantasiegetränkten und gemütbewegenden Bild besser auf seine Rechnung. Auch die Selbstgespräche des Nachlasses weisen nach der gleichen Richtung. Sie machen sich wohl die Ergebnisse der Wissenschaft gern und freudig zu eigen, durchschießen sie aber mit einem lyrisch-warmen Unterton, aus dem man deutlich hervorhört, wie Anzengruber als Miterlebender in und nicht als Forscher über der Sache steht. Dagegen beweisen die Bitterkeit und Ironie wenig, die sich über die törichtsten oder erbärmlichen Entartungen der Gottesvorstellung, des Unsterblichkeits- und Wunderglaubens ergießen, wenig auch die sich an alle erkenntnistheoretischen Probleme der Gegenwart heranwühlende Denkschärfe und die sichere Klarheit, mit welcher die geschichtliche und psychologische Bedingtheit der metaphy-

fischen Vorstellungen erfasst wird. Entscheidend bleibt doch die fragelose Selbstverständlichkeit, mit welcher Anzengruber das Bedürfnis nach Aufschwung in sich und anderen als etwas durchaus Lebendiges anerkennt, so daß der Baum der Religion (das Wort im weitesten Sinne genommen) nicht als abgestorben, sondern als fortwachsend in Ewigkeit erscheint, bleibt der naiv-urtümliche Sehnsuchtsklang manch solchen Ergusses:

„Diese Welt leiht uns gar keine Organe zu höherem Forschen. Mit groben Sinnen ausgestattet, stehen wir ihren Rätseln machtlos gegenüber. Nur Sehnsucht nach Erkenntnis, nach Freiheit von all den Banden, in die uns das Fleisch schlägt, erfüllt uns, nur Sehnsucht hebt uns über uns selbst zu höherem Sein als das der Tiere. Vielleicht ist diese Welt nur eine Pflanzschule der Sehnsucht, ihr entinnen zu wollen, ihre Lehre ein Anstreben nach der Suche dessen, was wir Gottheit nennen oder anders heißen und doch meinen. Nur von dieser Welt wissen können, erweckt den Trieb, von einer höheren wissen zu wollen, die uns eben von dieser unserer Welt verwehrt und verhüllt wird.“^{h)} —

„Die Kosmogonien der Religionen, die gut ausgedachten, konsequent ausgeführten Systeme gnostischer und sonstiger transszendenten Philosophie, die uns über den Urgrund aller Dinge, über das Sein und Werden, ja selbst über das Vergehen beruhigen — uns alles vom Himmel bis zur Erde überblicken lassen und uns die Perspektive auf ein unendliches Sein und Wirken in diesem entwirrten Ganzen eröffnen, diese Bücher sind geschriebener Sonnenschein, man glaubt aus dumpfer Stube auf das weite Land geraten zu sein, den vollen Römer vor sich, im Grünen zu sitzen und aus allen Seinsbedingungen und aller Kausalität entronnen zu sein, neu fühlend, daß wir sind, und der Ewigkeit bewußt, unzerstörbar.“^{h)} — „Wer an Gott glaubt, der soll einen rechten, heiligen, ehrwürdigen Gott glauben, mild wie der Frühling, warm wie der Sommer, freigebig wie der Herbst, streng wie der Winter, aber nicht einen so umgänglichen alten Herrn, den die Reigung treibt, für einzelne

zu tun, was er wieder für andere unterläßt — nicht einen alten Erbonkel von Gott, sondern einen Gott, der wie die Sonne leuchtet über dem Gerechten und Ungerechten, über den Gläubigen und den Freigeist, das Eine in Allem und das All in Einem!“ [„Eisgartel“^{h)}.] — „Wer mit seinem Glauben oder Unglauben großtut, der ist weder ein rechter Gläubiger noch ein rechter Ungläubiger. Beide, der rechte Gläubige und Ungläubige, üben Demut, denn beide stehen zuletzt vor einem Unbegreifbaren (Gott. — Letzter Grund der Dinge.)“ (Ebenda.) — „Stellt die Religionen auf den Kopf! Kein Gott hat für die Menschheit sich geopfert — diese leidet für ihren Gott — die Kreaturen gebären ihn aus sich! Sehnsuchtsweh — Geburtsweh! Wann kommst du, Schmerzenskind des Alls, wann lächelst du, Weihnachtsfest des Alls! O Wahn!“^{h)} — „Es kann keine neue Religion mehr aufkommen! Warum nicht? Wir machen einen ungeheueren Fortschritt in der Wissenschaft, aber so weit wir blicken, ist das Material nicht genügend, um daraus auf all’ die sogenannten letzten Fragen auch nur annähernd genügende Antworten zu konstruieren, — es kann dann ein Moment der Ermüdung im Forschen eintreten, wo das Ziel in allweite Fernen gerückt, wo die Unzulänglichkeit des Erkennens überhaupt gar klar erscheint, wo wir ein wenig die Arme sinken und die Gedanken ruhen lassen und in dieser Zeit der Erschöpfung kann sich wohl dann eine neue Religion erzeugen. Dieses Spiel hat sich nicht nur schon oft ereignet, sondern dürfte sich noch oft, vielleicht immer ergeben, denn stets reizt der Glaube zum Forschen und stets ermüdet das Forschen bis zu neuem Glauben, der Fonds des Forschens wie der Zug des Glaubens ist eben wie die Welt ewig!“^{h)} Selbst im schroffsten Bekenntnis zum Atheismus bleibt er noch religiös: „Es ist Religion, an keinen Gott zu glauben! Wer ihn dem Un- und Wahnsinn der Welt gegenüber glaubt — der lästert ihn.“

Man sieht: die Frage, ob Anzengruber Deist, Pan- oder Atheist war, trifft, von so großem Vorteil ihre begriffliche Klarheit

auch sein mag, sein Verhältnis zur Religion doch nicht im Kernpunkt. Denn auch jenseits dieses Dreiweges kann (man denke an Fausts Worte zu Gretchen) die Vorstellungs- und Empfindungswelt eines Menschen noch immer religiös gefärbt sein, indem sie zu einem frommen, d. h. hingebungsvollen Zusammenfassen aller Erscheinungen in einer erahnten und erfüllten Einheit hinneigt, und das eben war bei Anzengruber in einem hohen Maße der Fall. Des lebendigen Inhaltes der Religion soweit gewiß, ging er weniger ihrem Wesen als ihren Ausdrucksformen nach, verfuhr er als Dichter ähnlich, wie er es als Denker in der wichtigen Aphorismensammlung „Eisgarte“ halten wollte: „Es soll da nichts gesagt werden gegen den Glauben an Gott, noch an ein zukünftiges Leben. Damit mag es jeder halten wie er will. Die Wissenschaft weiß nichts von Gott, von Unsterblichkeit, das ist Gemütsache; die Wissenschaft ist im Recht zu sagen; ich weiß nichts davon. Aber hier soll nur die Rede sein, wie an Gott geglaubt wird. Denn da scheint mir manches nicht, wie es sein soll.“^{h)} Die Sätze könnten als Motto so ziemlich über jedem Werk und Entwurf unseres Stoffkreises stehen, über dem „Meineidbauer“ und den „Kreuzelschreibern“ ebenso wie über den anschließenden Plänen „Bertha von Frankreich“ (Juni 1872), „Da Dnkl“ (1873—75) und „Tartüffes selige Erben“ (1873 ff.). In jenem historischen Versdrama erniedrigt die Kirche den Glauben zum Werkzeug der Politik; in „Tartüffes selige Erben“¹⁹⁾ treiben, wie man aus dem Namen und einigen Schlagworten des Nachlasses schließen kann, die Dusterers, die Geschäftemacher der Religion, ihr traurig-lächerliches Gewerbe; und das Volksstück „Da Dnkl“²⁰⁾ schildert die entsetzlichen Verwüstungen, die der Kampf zwischen dem natürlichen Gefühl und einer sich in die Maske des Glaubens hüllenden steinernen Sägung, dem Zölibat, anrichten kann, bis Lüge und Vernichtung, „mit der Unerbittlichkeit der antiken Tragödie unaufhaltsam bis zur Katastrophe fortschreitend“, den Geweihten und die Frucht seiner

„sündigen“ Liebe umstricken. Vielleicht bewog die Einsicht, diesen künstlerischen Voratz nicht bewältigt zu haben, Anzengruber dazu, das vollendete Drama zu vernichten. Dessen Thema „Pfaff Vater — Sohn Mörder“ aber ging ihm zu nahe, als daß er es kurzerhand wieder hätte verabschieden können. Es erzwang sich vielmehr zuerst²¹⁾ eine der beschränkten Bühnenszenen ausweichende Neuformung in der Novelle „Der Einsam“, später eine nochmalige Umgießung zum Volksstück „Stahl und Stein“ — beides Werke, die wohl erst in den achtziger Jahren geschrieben wurden, die aber eine nicht nur den äußeren Vorgängen nachgehende Biographie mit gutem Grunde hier einreihen darf, weil sie als ideelle Zwischenstufe zwischen dem „Meineidbauer“ und dem „Gewissenswurm“ der seelischen Entwicklung des Dichters nach hierher gehören.

Über dem erzählten „Einsam“ (beendet 11. März 1881) schwebt bereits tatsächlich — man braucht bloß die *ὅπρις* des *Ödipus* zum Vergleich heranziehen — etwas von der sophokleischen „Unerbittlichkeit“, mit so schicksalwuchtiger Verblendung taumelt Pfarrer Eisner, Warnung um Warnung überhörend, dem Abgrund entgegen, während den Leser ob des Widerspruches zwischen der Selbstgerechtigkeit des Priesters und der geahnten Wahrheit ein Schauer nach dem anderen überläuft. Ein zweiter König von Theben, verkündet der Dorfgeistliche den niederdrückenden Bauern herrisch die Strenge des neuen christlichen Regiments; im Vollgefühl seiner Bußabsichten hochmütig wie der Meineidbauer, läßt er die zagen Mahnungen des Kaplans zur Milde gegen den Einsam und gegen ein in wilder Ehe lebendes Liebespaar an sich niedergleiten wie kraftloses Wasser; das Hohnwort des Einsam „da müßt' doch der Teufel lachen, wenn sich a Pfaff mit ein'm Pfaffenbankerten raust!“ und die Erinnerungen der Wirtsmutter an den jungen, der hübschen Juliana Ruhoser allzu warm zugetanen Kaplan Eisner in Gutenhofen dünken ihn eitel Teufelswerk, trotzdem er eben erst der Stätte seiner Jugendsünde in Zerknirschung gedacht hat: aber

in der uns von Matthias Ferner her wohlbekannten Zerknirschung des vermeintlichen Gottesliebings, nicht mit schlicht menschlicher Reue, die im Bewußtsein der eigenen Schuld fremde Fehle verzeihen lernt. Und so bringt er das Furchtbare selbst über sein Haupt und jagt als vermessener Vollstrecker einer seelenlos kalten Ordnung den unerkannten Sohn, die Frucht der eigenen, nie wahrhaft gebüßten Unordnung, vor den Flintenlauf des Gendarmen. Für die eherne Tragik dieses Charakters ist der Priesterberuf nichts Zufälliges, sondern etwas schlechthin Notwendiges, denn er erst gab der Gewissensschuld vom Anbeginn an den qualvoll bohrenden Stachel und lieferte die Grundlage, auf welcher sich über Bußübungen, Ascese und Missionärsjahre bei den Wilden hinüber der Glaube an die gottgewollte Sendung entwickeln konnte, er, Eisner, habe mit starker Hand wie in sich selbst so auch in anderen die Sünde von der Wurzel ab auszurotten. Es hieß also nicht einfach eine beliebige Tendenz entfernen, sondern Wesentlichstes durch Beiläufiges ersetzen, wenn Anzengruber gelegentlich der im November und Dezember 1886 vorgenommenen Dramatisierung der Zensur zuliebe aus dem Pfarrer einen Bürgermeister machte und dessen zelosigen Eifer nunmehr mit allerhand Familienunglück erklärte: mit dem schandbaren Treiben seiner inzwischen verstorbenen Frau und mit dem schauerlichen Tod aller seiner Söhne.

Auch die Figur des Einsam büßt durch die Verweltlichung Eisners beträchtlich an Monumentalität ein, dem Blickstrahl der Erkenntnis fehlt mit einemmal die vernichtende Wucht, die den Armen in der Novelle seelisch verderben mußte. Dem Knaben schlossen sich die Erzählungen der Mutter von dem frommen geistlichen Oheim, der an Stelle des zu früh gestorbenen Vaters barmherzig für die Verwaisten sorgt, und die Liebe zur Kirche, deren edelster Priester der Bielverehrte ist, zur wundervollen Einheit zusammen. Darum schien ihm der rohe Fleischargefell, der durch seinen Hohn über den Onkel diesen

und die Religion und die Mutter beschimpfte, des dreifachen Todes wert und er sich selbst nur ein vom Himmel gesandter Rächer, wenn er den Frechen mit dem Messer niederstieß. Darum brach ihm, als die Mutter die Wahrheit jenes bösen Schmähwortes zugeben mußte, seine ganze Weltordnung zusammen, so daß er, ein schuldlos-schuldiger Auswürfling einer hassenswürdigen Gesellschaft, wie ein wildes Tier in die Einsamkeit einer Höhle floh, diese aber auch gegen die von Eisner ausgeschieden Sendboten der Gesellschaft, die Landjäger, bis zum letzten verteidigte. Zweifellos verliert die Mordtat, sobald das religiöse Moment entfällt, einen ihrer zwingendsten Beweggründe, und auch der Haß gegen die Weltordnung wiegt weit weniger, wenn an der Lebenslüge des Einsam nicht mehr ein jahrtausendaltes, fest im Glauben verankertes Gesetz, sondern die Eheirrung eines Großbauern die Schuld trägt. Es ist, wie wenn die österreichische Zensur nochmals daherkäme wie im Vormärz und dekretierte, daß Ferdinand von Walter, statt vom „Vater“ zu sprechen, fortan zu rufen habe: „Hier ist eine Stelle, wo der Name Oheim nicht hindurchgedrungen ist!“²²⁾ Lediglich das Erbteil des Jungen an Trotz, Jähzorn und Hochmut tritt im Drama deutlicher hervor als in der Erzählung; und ebenso gewannen in der zweiten Bearbeitung, die aller kunsthandwerklichen Feinarbeit zutrotz dennoch die novellistische Zwischenform allerorts durchschimmern läßt, die Farben der Umschicht erfreulich an Schärfe. Das hing einmal mit dem vieraktigen Volksstück „Der Einsam“ zusammen, welches Wilhelm Bolin, angeregt durch den im Innersten dramatischen Aufbau der Novelle, hauptsächlich in den Jahren 1882 und 1883 verfaßt hatte²³⁾, und noch mehr mit den sorgsam erwägenden Ratschlägen, die Anzengruber während dieser ganzen Arbeit seinem liebsten Freunde zuteil werden ließ. So stellte bereits Bolin den echten Priester dar, der Eisner, zur Liebe mahnend, gegenübertritt, auch er führte zwei Warner zu Einsams Höhle empor und ließ den Vater und den sterbenden Sohn noch einmal miteinander

sprechen. Die Wirtsmutter Martha bekam, je eindringlicher Anzengruber in seinen Briefen ihre Rolle erwog, um so mehr ihre eigene, an den Chor der Antike erinnernde Prägung, namentlich aber wurde er sich in den Jahren gemeinsamen Planens der Notwendigkeit tragfähiger Episoden bewußt. „Hartingers alte Sixtin“ zwar, an die der Freund vorübergehend dachte, zog er des ähnlichen Motivs wegen wohlweislich nicht heran, dafür wandelte er das Thema der wilden Ehen buntgestaltig ab, schuf in dem frohgemuten Liebespaar Tomerl-Genzi einen weiteren Gegenstand des Zornes für Eizner und stellte dem Bürgermeister als Spiegel seiner rücksichtslos herrischen Vergangenheit einen Rachedämon, seine Nichte Pauli, zur Seite. Nun kann man ja über den Einfall, daß sie zum Brautstand mit jedem der drei Söhne Eizners und zur Totenmacht an deren Bahre verurteilt war, verschieden denken. Ihre seltsam abweisende Zuneigung zum Einsam aber, ihr starres Vereisen, sobald sie auch ihn als Sohn des Verhafteten erkennt, und der zerstörende Trotz, der die immer nur als schwaches Weib Mißachtete durchlodert, machen sie jedenfalls zu einer der eigenartigst geschauten Frauengestalten Anzengrubers, zu der im Formate freilich weit kleineren Schwester Hedda Gablers.

Die Selbstvornwürfe Eizners, oder wie „da Onkl“ sonst im bürgerlichen Leben geheißen haben mag, kehren, ins Weitere gewendet, im „G'wissenswurm“ nochmals wieder. Außerdem dürfte zum Grillhofer noch eine zweite im Umriß festgehaltene Gestalt, „Der Gewissenhafte“, Pate gestanden sein: „Gut angelegter Charakter, er kann nicht böse handeln, er kann es nicht wollen, selbst wenn er möchte. Durch Zufall verursacht er (Schreck) Abortus einer Dienerin, nun sieht er das Wesen, dem er den Eintritt ins Leben verhindert, als großen Mann — hat ihm des Lebens Lust geraubt usw.“^{h)} Dagegen will es mir ziemlich gleichgültig erscheinen, ob, wie Martinelli zu erzählen wußte, die Wirklichkeit oder die Literatur — namentlich Molières „Tartüffe“ und sein „Eingebildeter Kran-

fer“, Kaisers Egibius (in „Mönch und Soldat“) und Rudolf Kneijßels in der Fabel naß verwandtes Lustspiel „Die Tochter Belials“ (1872) — den Grund zu unserer Meisterkomödie gelegt hat²⁴). Denn deren künstlerische Besonderheit fängt dort an, wo alle „Beziehungen“ aufhören: bei der funkelnden Fülle des charakteristischen Details und bei der genialen Einzigkeit aller Lösungen.

Gleich die Verwicklung birgt den königlichen Einfall, das alltägliche Bild vom nagenden Gewissen wortwörtlich zu nehmen, so daß der arme, durch einen Schlaganfall verängstigte Grillhofer, weil er sich vor fünfundzwanzig Jahren mit der „Riesler Magdalen“ abgegeben und damals ihren Schicksalen nicht weiter nachgefragt hat, jetzt schon ein halbes Jahr lang ein Untier, den „G'wissenswurm“, auf seinem Herzen lasten und fortwährend wachsen fühlt. Oder wie es ihm Dusterer ausgemalt hat: „Schwoger, du hast a Sünd' af dir, was d' nie noch recht bereut hast, hast's alleweil af d' leichte Achsel g'nummen und unter der Zeit is der Wurm in dir soast word'n, so soast, daß d'r higt, wo er sich aufdammt hat, bald Seel' und Leib vonand' gangen wär'n! No schau halt higt dazu. Besser spat wie gar net!“ Gleichwohl könnte der vortreffliche Gedanke noch immer leicht verflachen, wenn ihn Anzengruber nicht tief psychologisch in der christkatholischen Seelenverfassung verankert hätte, in der durch Bilderkult und Heiligengeschichten großgezogene Neigung nämlich, die naiven Gleichnisreden der Bibel für etwas Wirkliches, sinnlich fest Gegebenes anzusehen. Dank ihr gibt es in der Vorstellungswelt der so Gesinnten einen festumhegten Bezirk, dessen angemastete Realitäten unabhängig vom übrigen Meinen und Wollen ihr Dasein sicher behaupten, so daß sich absurde Phantastik einträchtig der nüchternsten Bauernschlauheit beigesellen kann und sich oft die sonderbarsten Fragen und Widersprüche ergeben: Eben solche, wie sie zwischen Grillhofers Urteilen und Handlungen auftauchen und die man erst begreift, sobald man in ihm das verträgliche

Nebeneinander zweier eigentlich unvereinbarer Welten voll erfasst hat. Dann aber liegen seine merkwürdig verbogenen Gedankenwege auch sofort klar zutage. Der gesunde Wirklichkeits-sinn in ihm also muß dem treuen Wasil rückhaltlos beipflichten, wenn dieser (so auf den noch Unbekannten vorzüglich vorbereitend) gegen Dusterers groben Eigennuß loszieht, er freut sich von Herzen der Spottreden, die aus Wasils und Diesls Mund auf den Schleicher niederprasseln, sieht mit einem wohlmeinenden, sozusagen sachlichen Interesse dessen gelenkigen Bemühungen zu, die Schenkungsurkunde über Haus und Hof möglichst bald „in Ordnung“ zu haben, und klopft ihm wohl auch derb auf die Finger, wenn ihm Christlichkeit und Bosheit allzu menschlich durcheinandergeraten. Aber diese helle Einsicht in Dusterers Wesen und Ziele hindert ihn durchaus nicht, sich seiner Führung in der zweiten ebenso realen Welt des Glaubens und Aberglaubens anzuvertrauen, weil — nun, weil er „böös heraußt hat“ und weil „der Dusterer über ein' Feldpater is“. Diesen Rang aber behauptet er, weil sein Geist, alle Berechnung mit in Betracht gezogen, genau den gleichen Wirrwarr von für wahr gehaltenen Bildern und erdfester Diesseitigkeit beherbergt wie jener Grillhofers. Und schließlich: wandeln denn nicht oft auch die Priester auf sündigen Pfaden und bleiben doch die Stellvertreter des Herrn? Also redet sich der Alte, ganz wie es der schwarze Freund vorschreibt, wacker in den Tod der Magdalena und in die Wurmkrankheit hinein, wehrt der Buße zuliebe jeden Gedanken an eine natürliche Genesung unwirksam ab, und zuletzt ist er gar, um den Wurm durch fromme Werke ins „Zappeln“ zu bringen und ihn „elenbig versterben“ zu machen, auch noch bereit, sein „Gut ins Meer zu werfen und es mit den Armen zu teilen“, d. h. es des „Christlich Absehens“ willen dem Erbschleicher an den Hals zu schmeißen; will das, trotzdem er sich „d' Ausnahm'“ beim Schwager keineswegs als Honiglecken vorstellt, dennoch tun, weil er zwischen irdischem und himmlischem Heil sein säuberlich zu scheiden weiß. Im

Hin und Her zwischen den beiden Welten,⁶ in den kühnen Sprüngen des Verstandes und der Phantasie, die nötig sind, um den Zwiespalt zur Einheit zusammenzukoppeln, und nicht zum wenigsten in den spielenden Lichtern, die von der einen Geistesrichtung Grillhofers immer wieder auf die andere fallen (ich erinnere z. B. an seine erbauliche Rede vom „himmlischen Heu“), liegt die unsterbliche Komik dieser Gestalt beschlossen; nur ist es, um sich der Größe von Anzengrubers Leistung bewußt zu werden, vielleicht von Nutzen, vergleichsweise an die Waschlappen, Dummköpfe und albernen Betschwestern zu denken, die für gewöhnlich einem Theatertartüffe auf den Leim gehen.

Und doch besteht Grillhofer die Probe auf den Goldgehalt an echter Menschlichkeit erst von dem Augenblick ab, als die Wahrheit auf ihn einzustürmen beginnt, als also der von Dusterer zu seinem Unheil geworbene Fuhrknecht Leonhardt mit der Meldung hereinplagt, daß die bislang verschollene Magdalena Riesler nur drei Wegstunden entfernt an der „kahlen Lehnten“ lebe. Muß er doch im Grund seines Wesens derselbe bleiben und zugleich ein anderer werden, bloß die Richtung seiner Gewissensqualen hat sich von Gehirngespinnsten fort und dem Leben zuzuwenden. Man sehe sich daraufhin die zitternde Erwartung an, mit welcher er sein Schicksal von den Lippen des betrunkenen Fuhrknechts abliest, die heilige Unrast, mit der er die Fahrt nach der kahlen Lehnten betreibt, sehe ihn dem Teufelsweib ins Gesicht starren, als das sich die arme Inassin des Fegefeuers mit genialer Komik entpuppt, und erschließe sich seiner angstvollen Sorge um das Kind, dieses wirkliche, nicht mehr aus Phantasterei und Bilderglauben erzeugte Geschöpf, von dessen Dasein er bisher nichts wußte! Mit jeder dieser Handlungen verschiebt sich ihm das Ziel seines Fürchtens und Wollens mehr und mehr aus der Welt eines absurden Traumes in die der Tatsachen: Dusterer, das Symbol der einen, verrinnt ihm als „Erzlugner“ sozusagen in der Luft, Liesl, das Sinnbild der andern, gewinnt im gleichen Maße an Blut

und Wärme, bis ein Brief der alten Horlacherin, ihrer Ziehmutter, die zum „Erbtschleichen“ ins Haus Geschichte als Tochter Grillhofers aufweist. Keine Empfindsamkeit, kein falscher Ton stört diesen Befreiungsprozeß einer vom Betrug umsponnenen Seele. Man fühlt: die Zeit der Bilder ist vorbei, der Augenblick gekommen für die erhaben-einfachen Notschreie des Herzens. Zwei eindringliche Fragen nur an Magdalena, als sie der Geburt eines Kindes erwähnt: „'s Kind! So war richtig oans af d' Welt kämma?! Um Gotteswöll'n, Magdalen', sag' mer nur oans, wo dös verblieb'n is?!“ und „Gätt'it nur oan Fingerzeig . . .!“ Zwei Ausbrüche eines aus bitterster Gewissensangst und nicht aus Hypochondrie geborenen Selbstvorwurfs, so tief aufquellend wie dieser: „Lang' net, mer wußt oans in der Höll', is mer so g'straft, als ma weiß oans af der Welt, dem ma beispringa möcht', dös vielleicht nach ein'm ruft in Nöten, in Drangsal, und ein'm zu möcht', und mer kann net — weiß koans vom andern, wo's is!“ Und dann werden ihm über dem zweimal buchstabierten Brief der alten Horlacherin die Augen glanzvoll und feucht, alle Brunnen der Vaterliebe beginnen zu springen, und die suchenden Hände tasten nach dem Scheitel der Tochter: „Es reut mich a neamer — es reut mich a neamer. O du mein lieber Herrgott. 's Kind is im Vaterhaus! — Haha, weil nur 's Kind im Vaterhaus is!“

Es will viel bedeuten, daß gegenüber dem Farbenreichtum dieser Figur die vier anderen, mehr auf einen Ton gestimmten Hauptpersonen nicht völlig verblaffen. Was den Dusterer davor bewahrt, ist die wunderbare Feinheit der Federzeichnung, die jedes Wort, jede Gebärde ebenso sorgsam wie wirkungsvoll zu seinem Charakter abstimmt. So fügen sich in die groben und abgebrauchten Umrisslinien des spitzbübischen Duckmäusers behutsam, Strich um Strich seine komischen Außerlichkeiten ein: diese „kleine hagere, schwächliche Gestalt“, die „von der Zipfelmütze bis zu den Stiefeln“ schwarze Kleidung, sein kanzelentsprossenes Lieblingswort „beispielmäßig“, die ledere Freude an

einem guten Trunk, einem guten Bissen und an Rosls runden Formen, das ewige Aufspringen, Sich-stärken, wieder Nieder sitzen usw. Und gleich kunstreiche Schraffierungen machen auch das Bild seiner Schliche, Lücken und Entgleisungen zur gebiegenen Kostbarkeit, machen die Figur, wie sich Anzengruber einmal ausdrückte, „fertig“. Als trefflicher Psycholog weiß Dusterer alle Mittel, grobe und raffinierte, wie er sie gerade braucht, auf den Plan zu führen. Neben derb anschauliche Phantastereien — etwa jene von der im „höllischen Glask“ sitzenden und dann „heidi auffi in Himmel“ fahrenden armen Seele Magdalenens — stellt er seine höchst irdische Bibelerege, wechselt virtuos zwischen besorgttuendem Biederfinn und bäuerisch-naivem Eigennutz, zwischen frommem Augenaufschlag und sichern-der Schadenfreude, salbungsvoller Verzeihensseligkeit und lauern-der Rachgier, und eben diese vielen unverhüllten Menschlichkeiten lassen Grillhofer an die Wahrheit seiner Wurmkur glauben. Zappelig, betriebsam und umsichtig, kann er einerseits, nun ihm das Ziel so nahe winkt, Zunge und Auge nicht meistern und verspricht sich vielsagend oft aus seinen geheimsten Gedanken heraus, auf der andern Seite aber bleibt er dem teuern Wild zäh auf der Spur. Was schiert ihn Grillhofers Verachtung? er muß mit nach der kahlen Lehnten! was das Gefeiße der Bäuerin? er muß, um einen neuen „G'wissenswurm“ erfinden zu können, Näheres über das Schicksal des verschollenen „Bankerts“ wissen und traut sich keck in die Höhle des Drachen. Mehr als Prügel kann's ja nicht absetzen, und wofür hat er schließlich den roten, großgesiegelten Frachtbrief des verdammtten Unheilsboten Leonhardt bei sich, als um mit diesem „Dispens vom Konsisturi: Monna, ich därf' net g'haut wer'n!“ den Fäusten der Bauerntölpel zu entgehen? Wofern er seine List an das dünnste Endchen Glauben anhängeln kann, stellt er, selbst vom Aberglauben umstrickt, wie er ist, jeder Überraschung gegenüber seinen Mann, und nur eines setzt ihn ins Hintertreffen: gerade gewachsender, noch nicht jesuitisch verbogener Mutterwitz.

Wenn ihm Wasil mit überlegener Ruhe die Pfeife aus dem Mund nimmt, wenn er ihm auf die Einwendung „beispielmäßig lacht a Ruh gar net —“ die Grobheit an den Kopf wirft: „Na, aber a Och wird gleich flehnen“ oder wenn Liesl fein am unschicklichsten Ort dazwischengerufenes „Dafür bin i a no da“ an der Gegenfrage aufspießt „Zum Erbschleichen?!“ so triumphiert hier eben überall der gesunde Witz über den falschen Schein eines zurechtgelegten Getues, die Lebensfreude des lustigen Pärchens über die blutleere Aszese. Man muß die Beiden als das nehmen, als was sie gedacht sind: in ihrem vielleicht etwas zu breit ausgesponnenen Liebespiel als das geschieht benutzte Mittel, ein abendfüllendes Stück herauszubekommen²⁵⁾, hauptsächlich aber als den warmen Windhauch, der reinigend und Blüten weckend durch die muffige Krankenstube streicht. So ist Wasil der fleischgewordene Widerspruch gegen das aufgedrungene Muckertum in Grillhofer und gegen das farbechte in Dusterer, so nimmt die Horlacherlies ihr Erbschleicheramt, zu dem sie sich sogleich freimütig bekennt, fröhlich auf die leichte Achsel, um ihrem freundlichen Wirt desto eindringlicher ein Lied von den Schönheiten der Erde zu singen. Nicht die paar Strophen, die sie als wundervolle Selbstcharakteristik in die Welt jubelt, sind dieses Lied, sondern ihr ganzes helles, an Raimunds „Jugend“ gemahnendes Sein, wie es im wunderbar bezeichnenden Eintrittsgefang vor uns aufglänzt, sich im Liebeswortgefecht mit Wasil, einer Neuprägung der Findeszene Anna Birkmeier-Michel, schelmisch entfaltet und sich ahnungs- stark zum Mitleid mit dem fremden und sie doch seltsam vertraut anmutenden Kranken vertieft. Darum bedeutet es für Grillhofer mehr als eine unerwartete Lösung, er erobert sich statt eines exträumten Paradieses drüben das einzig wirkliche hier im Diesseits, wenn er Liesl als Tochter in seine Arme ziehen darf. Während im ersten Akt die beiden Alten mitten in die frohen Klänge der Jugend hinein (ein Kontrast, den sich Anzen- gruber nur ungern entgehen läßt) die Bußtrophe plärren:

Erlös uns von des Lebens Pein,
 O Herr, in deinen Gnaden,
 Und führ' uns in den Himmel ein,
 Das kann uns gar nicht schaden!

fällt der Vater zu Ende des dritten Aufzuges in Liesls Freudens-
 ruf ein:

O schön grüne Welt,
 Laß sag'n, wie d'mer g'fallst,
 Solang Zithern klingen
 Und mei Dirndl mich halst.

Vielleicht war es das Bewußtsein, nach zwei wenig geglück-
 ten Ausflügen in fremdere Gegenden, nach den Nieten „Elfriede“
 (13. Juni bis 15. August 1872) und „Die Tochter des Bucherers“
 (Jänner 1873), sich wieder im Gebiete der ersten großen Er-
 folge zu tummeln, was den „G'wissenswurm“ so leicht, froh und
 innerlich geschlossen machte und was die Arbeit so beflügelte,
 jedenfalls war das Werk in einem halben Monat, vom 2. bis
 16. April 1874, zu Ende gedichtet²⁶⁾. Dieser Sturmschritt
 des Schaffens läßt mich den Bericht Ranks, Anzengruber habe
 aus Furcht vor der Zensur die Töne etwas gedämpft, nicht
 für gar zu wahrscheinlich nehmen, soviel aber stimmt, daß die
 Behörde damals wieder ängstlicher geworden war und so harm-
 lose Stellen strich wie diese: „Wann ein'm glei in Gottsnam
 der Teufel holet!“ (I, 2) oder: „Bei eng [Weibern] gilt a jeder
 für dumm, der sich net anstellt wie a Kater im Marzi“ (I, 10).
 Die Aufführungen, die am 19. September 1874 „an der
 Wien“ begonnen und fünfundzwanzigmal nacheinander wieder-
 holt wurden, gestalteten sich durch das wundervolle Zusammen-
 spiel von Martinelli (Grillhofer), Frieze (Dusterer), Szika (Wastl),
 Frau Geistinger (Liesel) und Frau Herzog (Magdalena) zu
 Kabinettstücken der Bühnenkunst und wurden auch so gewertet²⁷⁾,
 doch spielte das schöne Herbstwetter, das selbst Stammgäste
 dem Theater fernhielt, der Kasse Anzengrubers einen schlimmen
 Streich. Die erste Vorstellung war halbleer, und auch die anderen

brachten nur geringe Tantiemen, weit unter hundert Gulden den Abend, ein. Die Jahre haben die Kraft des Stückes bewährt. In Wien ernteten mit ihm nacheinander das Stadt- (1884), Volks- (1890) und Burgtheater (1896) Triumphe, auf die Kunst der Galmeyer warf die Rolle der Horlacherlies (Graz 1883) einen letzten versöhnenden Schimmer, die Aufführung am Deutschen Theater in Berlin (1886) hat die Reichshauptstadt eigentlich erst endgültig für Anzengruber erobert, und Künstler wie Johannes Brahms, Rosegger und F. J. David dankten dem „G'wissenswurm“ viel frohen Genuß.

Mit dem nun folgenden hochdeutschen Schauspiel „Hand und Herz“ (Juli 1873 bis August 1874) trieb die Kunst Anzengrubers wieder einen Seitenzweig, dann kehrte er mit der dreiaktigen Bauernposse „Der Doppelselbstmord“, die zwischen dem 28. November 1874 und dem 26. Jänner 1875 gedichtet wurde²⁸⁾, neuerdings zum Dorfmilieu zurück. Sie entwickelt die in den „Kreuzelschreibern“ aufgenommene und im „G'wissenswurm“ ausgebildete Art folgerichtig weiter, wenn sie, wie später „'s Jungferngift“, die Theaterwirkung auf einen blendenden „Einfall“ stellt. Aber wie es schon bei solchen Einfällen geht: Auch ein „Neusonntagskind“ findet sie nur einmal in jedem Schaltjahr, und der Dichter läuft leicht Gefahr, statt einer Wesenszüge der Menschheit enthüllenden plötzlichen Wendung eine nette Anekdote zu geben. Was dann zur künstlerischen Behandlung übrigbleibt, sind die Charaktere und diese vereinigen denn auch, je mehr die „Über-
raschung“ an tiefem Eigengehalt verliert, umso ausschließlicher alle liebevolle Sorgfalt auf sich. „Der Doppelselbstmord“ bildet da gewissermaßen die Grenzscheide. Wie in den beiden vorhergehenden Meisterkomödien bricht sich auch in ihm Versteiegenheit an gesunder Natur, die verbohrtte Feindschaft der Väter an der frisch zupackenden Liebe der Kinder, nur greifen vielleicht dieser Läuterungsprozeß und die schwankhafte Entwirrung nicht mehr so notwendig, Bahn für Bahn ineinander ein.

Denn der an und für sich prächtige Witz, daß die Alten aus der Phrase des Abschiedsbriefes „so sind wir gegangen, uns selbst auf ewig zu vereinigen“ den grausen Tod herauslesen, indes der Brieffschreiber sie als den Ausdruck des kerksten Lebenswillens hinsetzte, geht, genau genommen, bloß neben den Ereignissen einher, diese wachsen nicht so restlos aus dem Kerneinfalle hervor wie die Erziehung der Gelbhofleute aus den Wechelspielen der Wallfahrt oder wie die Genesung Grillhofers aus dem Gegensatz zwischen Hirngespinnst und Wirklichkeit. Im Gegenteil. Wenn der ewig in Reimen redende Wirt „zum blauen Bod“, nachdem er schon manches andeutende Wort fallen gelassen, aus der Zeitung die letzten Zeilen eines durch unglückliche Liebe zum Selbstmord getriebenen Paares vorliest und wenn Polbl dem Vater, um dessen Aufmerksamkeit auf wichtigere Dinge hinzulenken, das betreffende Blatt fortnimmt, so bereitet all dies das Schelmenstück nur rein technisch vor. Sonst jedoch arbeiten das schnelle Zueinanderfinden Algerls und Polbls, die Überraschung und Versöhnung der Väter, deren neuerlicher Zank und ihr Beschluß, das bestellte Aufgebot wieder rückgängig zu machen, lediglich auf ein gewaltsames Durchhauen des Knotens hin, und etwas anderes beabsichtigen die von den Launen ihrer Erzeuger gequälten Brautleute auch nicht, wenn sie auf eigene Faust sich „für ewig zu vereinigen“, d. h. droben in der Sennhütte Hochzeit zu halten beschließen. Das Mißverständnis, welches ihr verwunderliches Reden „Und was hiktunder g'schieht, dös habts nur ös verschuld't — nehmts es a af euer G'wissen!“ und ihr zurückgelassenes, wider Willen zweideutiges Schreiben hervorruft, spannt zwar den Hörer auf das glücklichste und bringt Sentner und Hauderer vollständig zusammen, aber man darf immerhin vermuten: innerlich mürrisch und nach einander verlangend, wie es die beiden zertragenen Jugendfreunde im Grunde ihres Herzens eigentlich sind, würden sie wohl auch ohne Angst und Reue, nur durch den Dorfskandal von der Flucht ihrer Kinder zueinander kommen. Aus diesen Gründen

weniger Weltspiegel und „Komödie“ als „Posse“ (freilich müßten dann „'s Jungferngift“ und „Die Truzige“ erst recht diesen Untertitel führen!), läßt „Der Doppelselbstmord“ von seiner Lösung her zwar noch immer genug Lichter aufs Erdengetriebe fallen, legt aber doch schon das Hauptgewicht auf die Durchbildung der Gestalten, wofür namentlich ein Umstand spricht: daß die Träger der Grundfabel an individueller Besonderheit hinter den Personen zweiten Ranges insofern zurücktreten, als Hauderer und Sentner in ihrem ganzen Werdegang, Poldl und Agerl bloß in ihrem gegenwärtigen traulich-täppischen Sein anschaulich werden.

Unwillkürlich drängt sich einem der Vergleich mit der drollig-graziösen Ungrazie junger Hunde auf, wenn man die beiden großen Kinder beisammen sieht, so kunterbunt und töricht kugelt ihr mehr verliebter als wortreicher „Dischpatat“ durcheinander, so reizend ungeschickt wirkt die blutarme Agerl in ihrem geflickten Spenzer, wie sie die schadhafte Stelle ihres Kleidungsstückes an der Wand der Gaststube deckt und Liebe und Scham und Verdruß mit fünf „Halben“ Biers hinunterspült; so zeugt es für die unverfälschte Knabenart Poldls, sich zuerst von dem Nichtsnutz Blasi schüchtern zur Geliebten heranlotsen zu lassen und eine Weile später die von den Wirtsgästen Verspottete unbesonnen-draufgängerisch zu schützen. In fünf Szenengruppen springt die Knospe ihres pflanzenhaft-einfachen Seins vor uns auf: während sie zum erstenmal über ihre Liebe „dischfariern“, dann in zwei lebensprühenden Wirtshausbildern angesichts ihrer verfeindeten, sich versöhnenden und wieder zertragenden Väter, im Kramladen des Allermeltverhegers Zangl, wo der entscheidende Brief verfaßt wird, und schließlich oben auf der Alm. Und um das eben gebrauchte Bild beizubehalten: bis zum Ende bleibt die Blüte, dieses sich in List, Beredsamkeit, Streitmut und festes Handeln umsetzende Zueinander-wollen, köstlich umhüllt vom Kelch der naivsten Albernheit, stehen Zweckhaftes und Törichtes dicht beisammen: schmollendes Maulen und rätseldunkles Drohen; närrischer Gehorsam gegen den Vater, wenn Agerl,

Hauderers Auftrag wörtlich nehmend, ihrem lieben Buben „oane gibt“, und unerschrockener Kampf für ihr gottgewolltes Liebesrecht; dumme Kinderfragen nach der Möglichkeit „kloaner War“ und gleich darauf der psychologisch fein hergerichtete Köder für die Alten, sie würden bald „Ehnl“ werden; ein wundervoll linkisches Einandernachsprechen und frische Schlagfertigkeit, wenn z. B. Polbl Sentners „Halts Maul“ mit einem lakonischen „I hab' kan' Zeit“ abtut, oder wenn Agerl Hauderers „Und aus muß s' a sein von heunt“ mit der Antwort pariert: „Aber ich hab' ihm ja ewige Treueheit schwören müssen, wie konn i ihm denn ein' oanzigen Tag über ewig treu sein? Mußt schon a weng Zeit dazu lassen, Boda.“ Auch die Schlußtat kann, töricht und weise wie sie ist, wieder nur von ganzen Kindern ins Werk gesetzt werden. Ein dummes Mädel, das sich weder aus noch ein weiß, folgt Agerl ihrem Liebsten aus der Wirtsstube, mit Herzklopfen schleichen die zwei Ausreißer zu Zangl, und während hier Polbl den Zeitungsbrief der Selbstmörder wie ein Schulpensum abschreibt, kämpft seine Genossin ununterbrochen einen harten Kampf, um sich nicht der zutraulich-neugierigen Krämerin Melchthild heulend an die Brust zu werfen. So widerstrebend, mit solch bangen Worten geht nur ein süßes junges Ding der Vereinigung entgegen, und diesen Zauber hält auch die Szene nach der Liebesnacht fest, wenn das halbe Dorf die vermeintlich Toten in die Sennhütte aufsuchen kommt und sich Agerl mit einem „und schaut's net so af ein'm her“ hinter Hauderers Rücken flüchtet. Frühlings Erwachen! Denn auch hier, durch dieses blöde, sichernde, Finger häfelnde, in „hihi“ und „jojo“ schwelgende Getue und seine ungelenke Eifigkeit weht herbe, würzige Frühlingsluft, und sie ist in ihrer Art ebenso echt und ewig wie Wedekinds frostiger, Blüten knirschender Raureif. Nur ist es eben der Lenz gesunder, ungebrochener Menschen, denen mit dem erwachten Liebestrieb die Kräfte wachsen, und nicht ein in Stimmungen und halbem Wollen zerflatterndes Flügelbehnen kulturmüder Großstadtkinder.

Wie dem Liebespaar im Heute das Morgen, so blüht seinem Gegenpiel, den Vätern, aus der Gegenwart die Vergangenheit auf. Der gleiche Vorgang, welcher den Jungen eben erst persönliche Züge einmeißelt, lehrt uns die Runen und Risse im Antlitz der Väter ausdeuten. Das erste, was wir von ihnen zu sehen bekommen, ist ihr fertiger, durch die Jahre gehärteter Seelenzustand: ein stolzes Grollen im reichen Sentner, der es schon störend empfindet, beim Kirchgang am Hause des Gegers vorüber zu müssen, und eine aus Mühsal und Enttäuschung abgeklärte, sich gegen Gott und die Welt hinter dem Leibwort „’s is a Dummheit“ verschanzende Gelassenheit in Hauderer; das zweite ein Potpourri verwunderlicher und wunderbar seelenkündender Kapriolen und Sprünge, mit welchen sich dieses Festgewordene gegen den alten Geist der Freundschaft wehrt, nachdem Zangl die Widersacher ins Gasthaus gelockt hat, um sich an ihrem Ärger über das Techtelmechtel der Kinder zu weiden. Da sitzen die beiden Streithähne und schauen aneinander vorbei, dann, als die Burschen das neue Liebespaar hänseln, fahren sie zornig auf, schelten die unfolgsame junge Brut, schelten den andern als Anstifter des unerwünschten Verhältnisses, und derweil hämmert und hämmert etwas in ihrer Brust wie der Schnabel des jungen Vögleins gegen die harte, hemmende Eierchale. Schon einmal haben sie dieses Pochen gehört, vor sieben Jahren, nach dem Tode ihrer Weiber, als einer den andern trösten gehen wollte, und sie sich, ohne die Absicht des „Feindes“ zu kennen, auf ihren empfindsamen Wegen kreuzten. Heute endlich bekommt die Empfindsamkeit ihr Haupt frei, und stoßend, breitspurig, übersprudelnd, weil sie zwanzig Jahre hindurch schweigen mußte, beginnt sie zu reden in Tönen, die sich hier durch das Medium eines erfolgreichen, dort eines bitter gedrückten Daseins brechen. Eine sentimentale Rückschau gestaltet sich eben ganz verschieden, je nachdem der Blick über wogende Ährenfelder oder über magere Garben schweift, ob man „alli Sunntag in der ersten

Reih' breit im 'zahlten Kirchstuhl" oder „hint' af'n Herrgott'n seiner Eßelbank" gegessen hat . . . Dort rückwärts lernt man dem Priesterwort mißtrauen, das der „taubstummen Halbscheid von all'm, was af der Welt is," sowieso nicht zur Sprache verhilft, dort schwindet einem der Glaube an den Kirchengott und seine seltsame, nur dem Reichen zugewandte Gerechtigkeit, und schließlich bleibt man der Kirche fern wie der Wurzelschupp und die Bürgerlies. „Weißt denn du, was eins mitmachen muß, bis mer all's für a Dummheit anschaut?!"

Sonst aber haben sie sich gar nicht verändert, die Drei. Sentner blieb der gleich biedere, naiv-selbstverständliche und -selbstzufriedene Eigennutz wie damals, als er dem Freund in aller Harmlosigkeit die reiche Braut stahl, sozusagen ein Matthias Ferner in Himmelblau, und auch die herzliche Freude solcher Lebenskünstler an ihrer Vergangenheit und an all jenen, die sich ihnen als Stufe zum Glück hergaben, gedeiht kräftig in ihm. Hauderer wieder ist trotz Grollens und Greinens in seinem töricht-gütigen „Heilandsbewußtsein" noch immer bereit sich aufzuopfern. Nahm er einst dem andern die verlassene arme Braut ab und lud sich damit ein schweres Kreuz der Vorwürfe und hämißchen Vergleiche auf den Rücken, so verspricht er jetzt, kaum daß die Veröhnung erfolgt ist, Agerl weit fortzutun, und Sentner stimmt mit einer „großartig" herablassenden Gebärde zu. Ein anschaulicheres Symbol als diese Szene für die beiden urtümlichen Menschheitstypen der unbedenklich Nehmenden und der ebenso bedenkenlos Spendenden wird sich schwerlich finden lassen. Und schwerlich auch ein Drama Anzengrubers, wo sich der Vorbericht dem Fluß der Ereignisse so organisch einfügt wie hier. Wenn sich der Wirt der „Kreuzelschreiber" über das Glück des Gelbhofbauers angeblich gar nicht beruhigen kann und darum dessen Ehegeschichte stets aufs neue breittritt, oder wenn Grillhofer seine Schicksale der Horlacherlies als Warnung auf ihren Lebensweg mitgibt, so bedeutet das, an der Erzählung des Großnechts vom Adamschhof gemessen, einen achtenswerten technischen Fort-

schrift. Aber nirgends noch sahen wir den jetzigen Zustand sich an der Exposition so reich und farbig entfalten, nirgends (den „Meineidbauer“ vielleicht ausgenommen) die fortschreitende Handlung so ganz in die Schatten des Vergangenen getaucht wie diesmal. Man erwäge, daß eigentlich bloß der Traum von der verflungenen Jugend Sentner seinem Sohn gefügig macht, als dieser von Hauderers „heilandsmäßigem“ Vorschlag nichts wissen will und auf seinem Verspruch mit Agerl besteht. Ebenso wird der neue Zwist der Alten im Grunde nur durch die verschiedene Spiegelung hervorgerufen, welche das Einst in ihren Seelen findet. Denn grau in grau wie Hauderer die Dinge zu sehen gewohnt ist, fühlt er sich durch Sentners vom Gold der Erinnerung umspinnene Sentimentalitäten gereizt, der billige Lorbeer des mühelosen Gewinners macht den müden Kämpfen widerborstig, zum Trunke geneigt und zänkisch. Ein Schritt noch und wir stünden dicht vor dem Tragischen. Anzengruber baut äußerlich durch die solenne Prügelei vor, in welche der Streit ausartet, innerlich durch den warmen Unterton des Nacheinanderverlangens, der gerade an den heftigsten Stellen in deutlichen Naturlauten durchbricht. Dadurch kommt, und zwar wieder von der Vergangenheit her, in den berben Zank und die groben Formen, in Progentum und Raunzerei auch durch die Väter etwas anmutig Spielendes, der Spaß steigert sich, besonders als sie über der lebendigen Angst um ihre Kinder alles tote Gewesene vergessen, zu innigem Humor und formt in Hauderer einen unvergeßlich rührenden, zu tieffst siegreichen Besiegten des Lebens.

So kann im „Doppelselbstmord“ jeder auf seine Rechnung kommen: der Nachdenkliche findet Stoff zum Sinnen; der künstlerisch Interessierte Feinheiten die Menge; der Freund kräftigen Schwanthumors eine reizvoll-gewagte Verwicklung und unterhaltsame Poffenfiguren: die Krämer- und Wirtsleute und jenen schwerhörigen Bauer Bartl, der in der Meinung, an einem „Bitt- und Bußgang“ teilzunehmen, die Flüchtlinge suchen hilft;

und dem Anhänger der Volkskunst schließlich muß die Einheit von Wort, Bild und Lied (man denke an Agerls prächtig-charakteristische Gesänge!) erfreulich zu Herzen sprechen. Trotzdem und obwohl die Schauspieler ihr Bestes taten, die Kritiker warm lobten, war die erste (1. Februar 1876) und waren die beiden folgenden Vorstellungen so wenig besucht, daß die Direktion des „Theaters an der Wien“ das Stück vom Spielplan absetzte²⁹). Der krasse Mißerfolg des in seiner Art schlechthin vollkommenen Werkes wirkt, anders als jener der „Elfriede“ oder der „Tochter des Bucherers“, ein trüb erhellendes Licht auf Anzengrubers Weg. Denn was die aufrüttelnde Tendenz des „Pfarrers von Kirchfeld“ und das mitreißende Temperament des neuen Dichters anfangs noch zur Not verdeckten: daß der eben emporgekommene, vielfach zugewanderte Mittelstand den Zusammenhang mit der Überlieferung endgültig verloren hatte und im Theater nur die leichteste Unterhaltung suchte, das klappte, nun man sich an Anzengruber „gewöhnt“ hatte, als Abgrund zwischen seiner Kunstrichtung und dem Theaterpublikum schmerzlich auf. Nicht bloß der alte Volkschauspieler Rott starb gerade damals, Adolf Müller, der Klassiker des Bänkels, ein Weilchen später — das Wiener Volksstück selbst starb von innen her an mangelnder Teilnahme. Das Theater, ja, die Literatur überhaupt traten in der immer siegreicher vordringenden kapitalistischen Wirtschaftsordnung endgültig von ihrer führenden Stellung zurück, die Zeit suchte und fand andere Unterhaltungsorte und andere Ausdrucksmittel für ihr geistiges Streben. Anzengruber aber mußte seinem bisherigen Wirken den traurigen Epilog schreiben: „Ist nur zum Schlusse die ‚wohl aufzuwerfende‘ Frage: Wozu, respektive für wen schreibt man dann eigentlich Volksstücke? Die Direktionen verlangen Kaffastücke, und ein Volk, das sich um die ‚Volksstücke‘ bekümmert, gibt es hierorts nicht — also wozu der Liebe Müh’?“ (An Rosegger, 12. Februar 1876). „Daß es ein mühseliges und undankbares Geschäft ist, Reformen in irgendwelcher Richtung zu sein, umso mühseliger, je ehrlicher man es

meint, das mußte ich ohnehin, aber man folgt hierin eben nur seiner Natur und tut, was man nicht lassen kann, daß aber die Frucht fünfjähriger Arbeit ein so kleines Häuflein Gewonnener sei, daß es nicht einmal drei Abende das Theater füllen kann, das ist betrübend. Ehre jenen Wenigen und meinen Dank, aber auch das offene Eingeständnis meiner Entmutigung." (An Gürtler, denselben Tag.) Der verhaltene Klang der Worte macht ihre anklägerische Kraft einfach erschütternd. *Eccoe poeta!* Hier hatte ein unermülich Vorwärtstrebender in beispielloser kurzer Zeit der Bühne zwei ernste und drei komische Volltreffer geschenkt, ein Volkserzieher ersten Ranges mit ergreifender Wucht dort Lebensfreude, Duldsamkeit, Mitleid und verstehende Güte verkündet, wo eben noch Albernheit, Klatzsch und platte Nachahmung des Alltags geherrscht hatten. Monumentale Tragik und erlösender Humor wanderten durch ihn, ohne daß er dazu neuer, die Leute befremdender Kunstmittel bedurft hätte, über die oft entweihten Bretter eines Vorstadttheaters, und Menschen, bunt und abwechslungsreich wie das Leben selbst, gingen aus seiner Schöpferhand hervor, einfach und durchsichtig in ihrem seelischen Bau und doch befähigt, alle Kämpfe und Probleme der Welt symbolisch zu vertreten. Die Zeitgenossen aber horchten für einen Augenblick auf, jubelten Beifall und tanzten dann, „Krach“ hin, Krach her, ihren Schwindeltanz ums goldene Kalb weiter, um sich die Zwischenpausen bei Offenbach oder bei den Toten der Volksfängerin Mannsfeld zu vertreiben. Wirklich reiche Frucht trug vorderhand die Aussaat dieser Jahre nur bei Anzengruber selbst. Ich denke dabei nicht so sehr an Einzelbezüge³⁰⁾ oder an unmittelbare Nachwirkungen (etwa an die „Märchen des Steinklopferhanns“ und an die den „Doppelselbstmord“ parodierende Skizze „Die Vorangegangenen und die Dahintergebliebenen“) als vielmehr an die souveräne Herrschaft, die Anzengruber damals über das Bauernmilieu errang, und besonders an die großen Gedanken- und Gefühlskomplexe, die, einmal in Fluß geraten, im Dichter nicht mehr zur Ruhe kamen. Auf immer

neuen Wegen ging er dem Verhältnis von Vater und Kind nach, sah bald Schmerzgeschüttelt, bald unbewegten Blickes zu, wie verharste Wunden wieder aufbrechen, um ihrem Träger Frieden oder Untergang zu bringen, zeigte Glauben und Schicksal in ihrem ewigen Kampf, Dogma und Sittlichkeit, Pfaff und Priester in ihrem unüberbrückbaren Gegensatz, und mit warmem Herzen gestaltete er oft und oft das Geschick eines in Sünde gezeugten Kindes und die Verwüstungen, welche das Bewußtsein solcher Schuld in den Seelen anrichten kann. Erst wenn man sich so der feinen Fäden bewußt wird, welche die Höhenwerke von Anzengrubers Erzählungskunst, den „Einsam“, „Das Sündkind“, „Die Herzfalte“, „Gott verloren“, den „Schandfleck“ und den „Sternsteinhof“ mit seinen ersten großen Dramen verbinden, lernt man den machtvollen Bloß seines Schaffens als eine organisch gewordene Einheit nach Gebühr bewundern.

Achtes Kapitel

Die hochdeutschen Dramen 1872–74

Das Eheproblem

Für den Menschen an sich und seine elementaren Probleme und Leidenschaften fand Anzengruber, indem er ihn zum Bauer vereinfachte, die Zeichensprache eines einheitlichen Stils. Bei den vom Gesellschaftlichen konventionell umspinnenen Menschen wollte ihm das vorderhand nicht glücken, die suchte er, von technischen Fortschritten zu schweigen, mit den Kunstmitteln seiner Lehr- und Werdejahre zu bewältigen. Nicht daß sie, wie sich Anmaßung achselzuckend vernehmen ließ, aus dem Rahmen der Volksbühne und damit über die Grenzen von Anzengrubers Können traten — daß sie von keinem großen, eigenwüchsigen Stilsymbol zusammengehalten sind, rückt, wie schon Julius Bab betonte, „Elfriede“, „Bertha von Frankreich“, „Die Tochter des Wucherers“ und „Hand und Herz“ in die zweite Reihe. Jenseits der Frage „gelungen oder mißraten?“ haftet ihnen dadurch der Charakter eines Experimentes¹⁾ an, und man fühlt sich, wo das Theatralische in Monologen, halblautem Beiseitesprechen, tönenden Bühnenworten und Unwahrscheinlichkeiten der Erfindung allzu grell vorbricht, leicht versucht zu glauben, daß der Zufall statt einer dichterischen Notwendigkeit diesen Werken an der Wiege stand; daß es der rastlos neue Stoffe und eine stets neue Umwelt suchende Geist Kaisers oder Bergs ist, der uns aus einem vornehmen Bürger-salon in mittelalterliche Klöster und Burgen und dann wieder in die Heimstätten des Wiener Mittelstandes und von Schweizer Landleuten führt.

Man muß erst den Gedankenwegen der vier Dramen nachgehen, um sich von diesem Eindruck zu befreien. Da freilich

zeigt es sich sofort, daß sie nur den Faden von „Glacéhandschuh und Schurzfell“ folgerichtig weiterspinnen, wenn sie unter immer wieder veränderten Verhältnissen nachweisen, wie Laune oder Säkung, anerzogene Vorurteile, Staats- und Standespolitik, materieller Vorteil u. dgl. die natürlichsten und nächsten Beziehungen der Menschen verfälschen und gefährden. So formt Weller eigentlich das Thema der ganzen Gruppe, wenn er in „Hand und Herz“ sagt: „Ah, wenn es hätte so kommen müssen?! Aber es mußte nicht. Derlei Elend lasten wir Menschen unter einander uns auf, und da soll sich keiner aufbäumen dagegen, damit er die anderen, die mitschleppen, nicht aus der Ordnung bringt.“ An dieser Willkür, die das kleine Erdengeschöpf in die große Linie des Naturgewollten hineinträgt, scheitert beinahe, weil die bürgerliche Auffassung der Ehe das Seelische ersticht, das Zusammenleben Elfriedes und Gustavs, die Liebe Robert Capets und Bertas fällt dem Streit zwischen kirchlicher und weltlicher Macht, der noch innigere Bund Paul und Katharine Wellers einem starren, das Unrecht heiligenden Gesetz zum Opfer, und über der Tochter des Bucherers und ihrer Herzensneigung walten als Schicksal Geldhunger und ein zum Spott gewordenes viertes Gebot. Wir sehen: alle diese Gestalten fechten (anders als Ferner, der Steinklopfer, Grillhofer und Hauderer) das ihre nicht mehr bloß im eigenen Gewissen durch. Anderseits sind sie noch nicht gleich den Menschen der wieder zum „Stil“ emporflimmenden Wiener Stücke lediglich Mädchen im machtvollen sozialen Getriebe. Sondern zwischen beiden Richtungen just in der Mitte, tragen sie ihr individuelles Leid, das jedesmal ein Liebes- und Eheleid ist, im Zusammenstoß mit der „Gesellschaft“ davon.

Im Schauspiel „Elfriede“ [17. Juni bis 15. August 1872]²⁾ setzt sich die Gesellschaft in das schwer greifbare, allseits abgeschliffene Etwas des Herkommens um. Weil dieses, sein Forum, seine Wertung von Geld und Stellung es so wollten, mußte das wohlhabende Bürgermädchen Elfriede vor acht Jahren

dem armen Doktor Otto Feldner entsagen und „standesgemäß“ heiraten, aber sie lebt nur neben, nicht mit ihrem Gatten Gustav Wellenberg. Denn er glaubt sich, weil er sie bloß seiner Mutter zuliebe und nicht aus eigenem Antrieb genommen hat, dafür vollauf berechtigt, Liebesfreuden außerhalb seines Hauses zu suchen, und sie fügt sich still und ergeben darein, von ihm als „Kind“ und Spielzeug behandelt und mit leeren Galanterien abgespeist zu werden. Zwei Ereignisse, mit denen das Drama einsetzt, wecken den leise verflingenden Traum ihrer Jugend: morgens erscheint Ottos Mutter, die jenes Verhältnis einst beschirmt hatte, um Elfriede anzubetteln und aufdringlich nach ihrem Glück auszuforschen, und am Nachmittag des gleichen Tages bringt der Chinareisende Doktor Knorr einen liebevoll-vormurfsvollen Brief und ein Bild seines inzwischen verstorbenen Begleiters Feldner. Angesichts der Vergangenheit und der holden Blüten, die mit ihr im Frosthauch des Gesellschaftlichen verwelkten, wird es der jungen Frau schmerzlich klar: „Was denn,“ spricht sie das Porträt des Fernverstorbenen an, „willst du hier gelten, wo ich nichts zähle? Wo man es flug umgeht, mir einen lauten Aufschrei zu erpressen und weiter nicht nach mir fragt?! Das hat mich schweigen gelehrt, und ich will lieber dein Bild aus seinem Verstecke hervorholen, wenn ich reden will, um mich selbst zu hören.“ Vielleicht würde auch dieser aufzudeckende Blick der Erkenntnis ohne dauernde Wirkung bleiben, wenn nicht Wellenberg aus dem, was die Welt Gatten-ehre nennt, das Recht für sich ableitete, Elfriede durch spielerisch-ironische, dann immer gereizter werdende Worte in ihrem stillen Fest der Erinnerung zu stören und ihr endlich die Abschiedsgeschenke des Toten zu entreißen. Da sieht sie, eine andere Nora vor Ibsen, wie entsetzlich fremd ihr der Vater ihres Kindes ist, schauernd begreift sie die Lüge der Mädchenerziehung, der Kaufehe, des ganzen, von Staat und Kirche legalisierten Geschlechtslebens, und nur noch die eine Sehnsucht, frei zu werden, brennt in ihren Adern. Aber je länger und ein-

bringlicher sie spricht, desto tiefer erkennt Wellenberg, daß die Puppe, mit der zu spielen ihn so langweilte, ein reifer, eigenständiger und eigenberechtigter Mensch ist, als desto wesenloser zerflattern die blassen Idealbilder, die er sich bisher aus Romanen vom Weib zusammengelesen hatte. Die Liebe, zu welcher sich in Wellenberg die Achtung vor dem eben entdeckten menschlichen Elfriede verdichtet, lehrt ihn auch das Wort finden, um die Entschlüpfende dauernd zu halten: Er gemahnt sie der Pflicht, ihr gemeinsames Kind im Sinn der neugewonnenen Erkenntnis zu erziehen, und gewinnt sich dadurch ihre Neigung zurück. Wie Wellenberg den „Männerhochmut“, verabschiedet Elfriede die „Frauenlaune“, und über das Grab des Vergangenen hinüber reichen sich zwei wirklich eheweise gewordene Leute die Hände zur Bewältigung einer klar geschauten Aufgabe.

Es ist nicht vielleicht das Bedürfnis des Theaterdichters nach einem „guten Ende“, welches diese Lösung gezeitigt hat, sondern innerste sittliche Überzeugung, denn in einer von Zweifeln und Bedenken auch sonst nicht freien Besprechung (26. September 1880) des „Puppenheims“ urteilt Anzengruber über Noras Abkehr von Mann und Kind: „Daß in ihr plötzlich das Gefühl weiblicher Würde erwachte, den Eindruck läßt ihre heftige Rede und ihr überstürztes Handeln nicht zu und ganz und gar unmöglich wird er dadurch, daß sie des gerechtesten, heiligsten Anspruchs auf diese Würde, der Mutterpflicht und Sorge, sich kurzweg entschlägt.“ Wenn der Ausklang trotzdem unorganisch und erzwungen wirkt, so liegt das im Wesen jener Art Thesenstücke, wie „Elfriede“ eines ist. Dürr und engbrüstig strebt jedes Wort, jeder Vorgang dem vorgesteckten Ziele zu, kein Charakter hat die Möglichkeit, sich zu entfalten, keine Saat die Zeit, aufzugehen, weil der Dichter die Erörterung einer Sache irrträglich mit deren Veranschaulichung gleichsetzt, und so mutet jedes Ende, mag es aussehen wie immer, nur als der Abschluß eines Rechenexempels an. Vielleicht hingen für Anzengruber, als er die „Elfriede“ schrieb, die Probleme, denen er nachsann, noch

allzu sehr im leeren Raume, nahm er die Begriffe „Liebe“, „Verständnis“, „Elternpflicht“ noch zu abstrakt und sah den reichgetönten Hintergrund sozialer und sittlicher Fragen nicht deutlich genug, von welchem sich seine idealen Forderungen an eine wahre Ehe abheben. Das würde — da es einem trotz der wohlgesetzten Reden und „großen Szenen“ ordentlich schwer fällt, Anzengrubers Muster bei Sardou oder dem jüngeren Dumas zu suchen³⁾ — die künstlerische Unzulänglichkeit des Schauspiels einigermaßen erklären, namentlich aber verständlich machen, warum der gefährlichste Gegner des Paares, das Herkommen, nur auf Umwegen, nämlich in den Angriffen Knorrs vorgeführt wird. Nun ist ja dieser seltsame Rauz dank seiner erquicklichen Geradheit gewiß der einzige Mensch zwischen lauter Larven, aber sein Plänklerkrieg für die „Vernunft“ und gegen das Duellunwesen, den leeren Höflichkeitstram usw. genügt schließlich doch nicht, um das eigentliche Gegenspiel, die Gewohnheiten der stumpfen Masse, greifbar auf die Füße zu stellen. Von hier aus hätte das Werk gleich dem „Puppenheim“ reich und groß werden können, so aber wurde es nur ein langgestreckter, allerdings zweimal willkürlich abgeteilter Akt voll schöner Tiraden, die viel von einem Seelenwandel sprechen, indes man seelisches Wachstum zu sehen das Bedürfnis hat. Auch die glanzvolle Darstellung, die ihm am 24. April 1873 durch Sonnenthal (Wellenberg), Baumeister (Knorr) und Frau Wolter (Elfriede) im Carltheater⁴⁾ und fünf Tage später in der „Burg“ zuteil wurde, konnte es nicht retten, es blieb neben der „Tochter des Wucherers“ Anzengrubers am seltensten gespieltes Stück. Die Zeitungen stellten den Mißgriff in durchaus würdiger und achtungsvoller Weise fest, der Dichter selbst aber setzte sich mit ihm auf seine Art auseinander, indem er in der Novelle „Sein Spielzeug“ (5. Juli 1879) den gleichen Vorwurf nochmals behandelte. Nur jetzt, sieben Jahre später, nicht mit jugendlicher Schwärmerei, sondern mit skeptischer Reife. Für ein „Goldhuhn“-Hirn wie Hermine, die Heldin

der Geschichte, ist es noch lange nicht das schlimmste, von einem gütig überlegenen Gatten als Spielzeug gewertet und gehätschelt zu werden. Ärgeres kann sie erfahren, wenn sie sich — weiberbetörende Lumpen und zukuppelnde „Freundinnen“ lauern ja in allen Gassen — nur ihres Geldes wegen einfangen läßt. Die ideale Forderung in ihrer abgezogenen Unpersönlichkeit ist also der Erkenntnis gewichen, daß das Schicksal einer Ehe vor allem vom sittlichen Wert der Gatten abhängt, und die bitter ironische Erzählung gewinnt der „Elfriede“ gegenüber um so viel an blutwarmer Lebensfülle, als diese Einsicht das Problem tiefer erfaßt.

Neben der Arbeit an „Elfriede“ ging mit merkwürdigem Parallelismus jene an der Fambentragedie „Bertha von Frankreich“ einher: Sie wurde im selben Monat, am 17. Juni 1872, begonnen, lag am gleichen Tage wie das Schauspiel (30. Juni 1872) im ersten Akt vollendet vor und ist über diese Expositionszenen auch nicht mehr hinausgediehen. Am 17. Mai 1874 wurde das bisher Fertige lediglich gefeilt⁵⁾. Diese Übereinstimmung der Daten macht es so recht deutlich, wie Anzengruber, durch die ersten Erfolge ermutigt, nach den verschiedenen Ausdrucksformen seiner Kunst die Hand ausstreckte und zugleich des bürgerlichen und des geschichtlichen Dramas Herr zu werden strebte, nach welch letzterem sich ihm schon 1864 „alle Fibern und Kräfte spannten“ (vgl. S. 105). Tagen kühlerer Überlegung und schmerzlicher Enttäuschungen blieb es freilich vorbehalten, ihn „nur ungern an historische Charaktere rühren“ zu lassen (an Bolin, 31. Dezember 1877) und ihm das Versstück als derzeit wirkungslos zu verleiden. [An J. L. Haase, 31. August 1883]⁶⁾. Aber im ersten Anlaufe setzte er, wie die beabsichtigte Widmung an die Mutter, die Sorgfalt der Sprach- und Versbehandlung und die nahezu wissenschaftlich-eindringliche Schilderung des Zeitgeistes bekräftigen, seine besten Fähigkeiten an die Arbeit. Dabei ist es lehrreich zu sehen, mit welch meisterlichem Geschick der Dichter der „Kreuzelschreiber“, des

„Blinden Kindes“ und des „Pfarrers von Kirchfeld“ die dort erprobten Wirkungen dem Ritterkostüm und der Mönchskutte anzupassen wußte. Altlehner könnte Guntrams Worte gesprochen haben: „Ich wünschte — nur um frömmern Sinn zu zeigen [und um zur Scheidung gezwungen zu werden] — daß ich verwandt mit meinem Weibe wär!“ Die hübsche Geschichte von den in doppelter Auflage vorhandenen Gebeinen des „heiligen Riquier“ atmet dieselbe Ironie gegen alles Wunderwesen wie jenes Jugendgedicht. Und Ambrosius und der Laienbruder, die der Verweltlichung der Kirche ratlos gegenüberstehen und sich vom Staunen über Priesterbetrug, Nachtsfreitigkeiten der Bischöfe und dergleichen fort zur Weisheit des Heiden Lukrez und zum eigenen demütigen Glauben flüchten, sind wie Hells Kinder des ewig lebendigen, schlicht-frommen Urchristentums.

Zugleich aber fügen sich all die einzelnen Züge restlos dem Unterbau ein, den Anzengruber für sein Drama brauchte, und helfen ihm, das abergläubische, gewalttätig-überschäumende Geschlecht um die erste Jahrtausendwende nach Christo glaubhaft zu machen. Über diese in einem Klosterrefektorium zechenden Ritter, die zwar einen päpstlichen Gesandten erwarten, doch nur Raub und Streit und den eigenen ungezähmten Trieb kennen, über Unbildung und Versunkenheit der niederen Geistlichkeit und über die aus allen Gesprächen hervorsimmernde Schwäche des weltlichen Regiments reißt sich, durch den Kardinal Pietro Damiano machtvoll verkörpert, der Zielwille der Kirche steil empor, wie er sich seine schärfsten Waffen zurechtשמiedet: die Kunst, bald durch süße Worte, bald durch die Angst vor ewigen Strafen die Herzen zu lenken, das kluge Abwägen des Erreichbaren und namentlich die Beherrschung des Staates vom Ehe- und Familienrecht her. Das trefflich verschlungene System der Ehehindernisse und der verbotenen Verwandtschaften, welches das Papsttum gerade damals ausbildete, hatte gar keinen anderen Zweck, als jetzt durch nachsichtige, dann wieder durch strenge Anwendung Hoch und Nieder

völlig in die Hand zu bekommen und so das Allerpersönlichste, die Freude am häuslichen Glück, zum Hebel der geistlichen Gewalt zu machen. Dieses Motiv klingt im ersten Akt nur scharf und bedeutsam an, sollte aber die Keimzelle für das eigentliche Drama bilden, insofern der Capetinger Robert II. nach langer Gegenwehr durch den Bann gezwungen wird, in die Scheidung von seiner geliebten Gattin Berta von Frankreich zu willigen und statt ihrer die ränke-, herrsch- und habfüchtige Constantia, Tochter des starken Grafen von Arles, zu heiraten. Wie Anzengruber den Konflikt selbst behandelt hätte, geht aus unserem Fragment noch nicht klar hervor. Jedenfalls aber bot der Widerstreit zwischen Liebe und Frömmigkeit (denn fromm war Robert über die Maßen), der Kampf der Staatsklugheit gegen den Übermut der Großen und gegen die eigene innerste Neigung reiche Möglichkeiten der Entwicklung, und auch Berta, das Opfer der Parteien, hätte in ähnlicher Weise tragische Teilnahme wecken können wie die von Ottokar verstoßene Margarete. Vielleicht wäre hier überhaupt die Chetragödie des Böhmenkönigs nochmals, nur mehr von Seite der Frau aus, erstanden, und wenn nicht alle Verheißungen des Stils, dieses lapidaren, nirgends von Vers eingeengten Realismus trügen, hätte sich das Gegenstück immerhin sehen lassen dürfen.

Über „Elfriede“ hinaus bedeutet es einen starken Fortschritt, daß die Ehefrage nicht mehr in weltfremder Isolierung, sondern zusamt allen Bedingungen der Umschicht betrachtet werden sollte, und die gleiche Absicht tritt auch bei der „Tochter des Bucherers“ — Januar 1873⁷⁾ — zutage, wenn dieser „Umschicht“, dem Wienertum, zuliebe Zeitanspielungen auf Geschäftspolitiker und auf die Polizeiwirtschaft, der Krieg von 1866, die Militärmusik, die Wiener Gasthausatmosphäre nebst drei Flaschen „Gump“, ein schuftiger Gec als Zutreiber und eine schwaghafte Hausmeisterin herbeibemüht werden. Aber Handlung und Menschen sind so wenig vom Wirklichkeitsinn einer bewußten Milieukunst berührt, daß trotz allem Wienerischen eine

Fabel von verstiegenster Unwahrscheinlichkeit zustande kommt. Man höre: Mathilde Ohrlein mußte einst, um die Mutter vor Beschimpfungen und Mißhandlungen zu schützen, dem Vater blinden Gehorsam geloben, und darum läßt sie sich, so rein und edel sie angeblich auch ist, ohne Widerstand dazu benützen, junge, von der Hoffnung auf ihre Hand geblendete Leute in Schulden und schließlich ins Verderben zu jagen, unter ihnen auch Alois Käferl, den Sohn biederer Bürger „vom Grunde“. Alois hatte nämlich, um die geforderte Sicherheit für die Wechsel des alten Ohrlein zu bieten, der Kasse seines Chefs Papiere „entlehnt“, als aber Mathilde, wie sie es schon öfter getan, am Tage der Trauung zurücktritt und ihm auch sein Vater jede Hilfe versagt, flieht er vor der drohenden Schande zur Pistole. Sein Vater sinkt in Trunk und Bettelei, sein Freund Ferdinand Bucheneder jedoch vergilt seiner vermeintlichen Verderberin gleiches mit gleichem, indem er ihre Liebe gewinnt und sich dann vor versammelten Hochzeitgästen von ihr lossagt. Erst dieses Erlebnis zeigt Mathilden den Abgrund, an welchem sie gestanden. Da sie ihren Vater von der Bahn der Habgier nicht abzubringen vermag, stellt sie sich ganz auf sich selbst und beginnt ein Leben der Arbeit und treuen Sorge für Rosalie, das lang verschollene und von ihr mit Mühe entdeckte Kind Ferdinands und seiner toten Jugendgeliebten. In der Neigung zu dem holden Geschöpf finden die einstigen Brautleute, nachdem ein Zufall sie zusammengeführt hat, einander endlich wieder.

Im Bußt dieser altbewährten Theaterrequisiten, des peinlichen Gemenges von groben Effekten und ebenso grobschlächziger Rührseligkeit, von gestellten „Bildern“ und störend herbeigezwungenen „Liedern“ schillert alles ins Falsche und Verlogene hinüber, und auch das gut Gelingene kommt in solcher Umgebung nur halb zur Geltung. Sonst müßten Ohrleins Faktotum Loder, ein Wiener Fruchtel von der widerlichen Sorte, und der alte versoffene Käferl, in seiner geradezu erhabenen

tragikomischen Größe ein zweiter Aschenmann, ihren Schöpfer ganz anders loben. Dafür enthält das roh Zusammengezimmerter selbst eine Menge von Zukunftseimen, als hätte sich Anzengruber fürs erste damit begnügt, neueinstürmenden Vorstellungsmassen, gleichgültig auf welche Weise immer, Gestalt zu geben. Beispielsweise bereitet Öhrlein, so wenig er auch an seine angebliche⁸⁾ Vorlage, Balzacs feingehämmerten „Biedermann“ Grandet, heranreicht, immerhin auf Görg Friedners wunderbaren Charakterkopf in „Hand und Herz“ vor, wenn er seine Buchererraubzüge als Rache am ganzen Geschlecht der Männer erklärt, deren einer ihm die Gattin vor und nach der Ehe betörte. Das große Fragezeichen des „Vierten Gebotes“ starrt uns, wie aus dem ganzen Gegeneinander des sittenlosen Vaters und der edlen Tochter, so besonders aus den Dialogworten der beiden entgegen: [Öhrlein:] „Du wirst wiederkommen, wenn du hören wirst, daß die Leute nicht für dich Partei ergreifen, daß sie dir vielmehr sagen werden, daß der, den du verlassen hast, denn doch dein Vater ist! — [Mathilde:] Sie — Sie wollen mich auf das Urteil der Welt verweisen? Haben Sie sich je daran gefehrt? Was weiß die Welt, was Sie mich unausgesetzt durch alle Foltern des Gemütes erfahren ließen? Und wenn ich es auch nicht den Leuten auf der Straße zurufen werde, mir selbst kann ich es nicht verhehlen, daß Sie mir niemals ein Vater waren!“ Auf den „Ledigen Hof“ hinüber wirkte die Idee, am Kinde des Geliebten zu beweisen, wie gut man ihm selber gewesen, und Ferdinands Intrige sollte wohl, vertieft und verfeinert, in einer Entwurf gebliebenen Novelle⁹⁾ nochmals gestaltet werden, sofern sie nicht aus diesem Plane hervorgieng.

Noch reichere Ernte trug die Eroberung des Wiener Milieus. Zwar war es ursprünglich nur als technisches Inventarstück gedacht und mußte sich, dementsprechend gestaltet, als Sündenbock von Anzengruber den Tadel aufbürden lassen: „Ich habe da einen Mißgriff getan, ich habe tragische Effekte auf dem Wiener

Boden gesucht, das ist der Fehler — die urwüchsigsten Typen sind nur komisch oder gemischt (humoristisch) zu verwerten und was darüber oder darunter wegläuft, ist unserem Publikum nicht produzierbar, es nimmt gleich für und wider Partei — und das geht nicht.“ (An Schögl, 20. Oktober 1873.) Aber ohne daß es der Dichter recht merkte, hielt auf diesem Wege die ganze, große soziale Frage den Einzug in seine Werke. Nicht so nebenher, wie z. B. in den Reden des Steinklopferhanns, sondern als der eigentliche Lebensnerv, von dem aus das moderne Wienertum überhaupt erst begriffen werden kann. Was im Schicksal des alten Käferl vielleicht wie ein Zufall anmutet, rührt in Wahrheit an den unaufhaltsamen Niedergang des erbgeessenen Kleinbürgertums vom Grund; in dem sauberen Herrn Emerich Maria Innozenz von Locher spiegelt sich die naturnotwendige Verderbtheit einer überholten Rasse, in Öhrlein die ebenso charakteristische Unsittlichkeit des Kapitalismus, und die Art, auf welche er die verschiedenen Bräutigame einfängt, stellt das Thema unserer Dramengruppe in eine wesentlich neue Beleuchtung: Die Ehe erscheint durch sie im Komplex der vielverzweigten materiellen und sittlichen Fragen, die Begriffe der „Liebe“ und des „gegenseitigen Verständnisses“ hören auf, Dinge für sich zu sein und entschleiern sich in ihrer allseitigen Bedingtheit. Nun ist ja all dies mit einer zähen Schicht des Grellen und Theatralischen so dicht zugedeckt, irrte Anzengruber in der Bewertung einiger „Feinheiten“, die er im Zusammenbruch Öhrleins und in der endgültigen Lösung zu entdecken meinte, so gründlich, daß man den Mißerfolg des Stückes — 17. Oktober 1873¹⁰⁾ — vollkommen begreift; aber darum bildet „Die Tochter des Bucherers“ nichtsdestoweniger die Schwelle zu einem Neuland von Anzengrubers Kunst.

„Hand und Herz“ machte dann den ersten Schritt hinein, indem es den einschneidenden und wechselvollen Beziehungen zwischen Sittlichkeit, Sitte, Säkung und Ehe nachging, und zwar mit jenem hypochondrisch-quälenden Eifer, wie er den

ersten Früchten einer großen gedanklichen Entwicklung so leicht eignet. Verneinungen tauchen auf von der folgenden Art: „Ach, uns hätte die ganze Quälerei erspart bleiben können, und die Welt wär' viel vollkommener, wenn es die Schöpfung beim Krautwerk hätte bewenden lassen.“ Oder: „Wenn keins, was braucht der Mensch zu wissen, was er tut? Was schleppt sich der zu der gemeinen Not, zum närrischen Spiel des Zufalls noch das Elend der Satzungen ins Haus?“ Der Zweifel rüttelt, wie in diesen Worten des Ammanns und Wellers, so das ganze Trauerspiel hindurch an jeder Säule des von Kirche und Staat geregelten Gesellschaftslebens und legt den Finger auf die Wunde aller Gesetzgebung: daß sie plump und grob nur dem Durchschnitt, dem wiederholt Auftretenden gerecht wird und auf die hauchzarten Besonderheiten eines Einzelfalles weder Bedacht nimmt, noch wohl auch nehmen kann. Durch diese Mechanisierung des sozialen Apparates wird das Natürlichste, Reinste und Beste in uns allzu leicht gestört, ja just durch Gebote, die das Böse verhindern sollen, in etwas Böses verwandelt. Noch mehr: das Unrecht darf sich bisweilen der Waffen des Rechts bedienen und die verkörperte Unfittlichkeit frech die Sitte zu Hilfe rufen, indes die edelste Blüte hingebungsstarker Liebe der Sichel des Gesetzes zum Opfer fällt. Leitsätze für unser Tun und Lassen — was sollen, wozu taugen sie? Haben sie die Kraft, ihren treuesten Anhänger im entscheidenden Augenblick vor dem Sprung in die Tiefe zu bewahren? und ist es nicht Vermessenheit, jemand anderen als uns selbst ihnen unterstellen zu wollen, da wir kaum des eigenen Willens Herr sind? Indem das Trauerspiel in diese Wucht des weltzernagenden Zweifels hineinwächst, öffnet sich hinter seiner einfachen Grundgeschichte ein weiter Durchblick, wandeln sich die Teilnehmer einer leidvollen Chetragödie zu symbolischen Größen eines ewig wirkenden Kräftespieles.

Der innere Kampf, den solch ein Wandel voraussetzt, macht Bettelheims Bericht glaubhaft, „daß Anzengruber an dieses

Werk vielleicht die sauerste Arbeit seines Lebens gewendet“ habe, und von hier aus bekommt auch die während der Niederschrift des Dramas entstandene Briefstelle ihren eigentlichen Sinn: „Ich arbeite jetzt an einem Trauerspiel für die Burg, das Ding wird wohl auch mehr Kunstwerk als warm werden. Nun, ich will das dahingestellt lassen, noch ist es nicht fertig.“ (An Gürtler, 20. August 1873.) Nach den Kalendereintragungen war Anzengruber damals schon ungefähr einen Monat lang bei der Sache, im Oktober erwähnt er beiläufig der „Gemütsruhe“, mit welcher er dichte, doch erst Ende Juli des nächsten Jahres war der dritte Akt vollendet und am 5. August 1874 schloß er das Werk mit dem Gefühl ab, „nunmehr Erholung zu brauchen“.

Von der Bühne herab zu beweisen, daß ihm außer der vom Dichter unterlegten Tendenz noch andere und bedeutende Werte innemohnten, blieb dem Trauerspiel verwehrt. Direktor Lobe vom Stadttheater „meuchelte“ es absichtlich, um sich für einen Streit zu rächen, den er während der Proben mit Anzengruber gehabt hatte. Er ließ nämlich die düstere Familientragödie am 31. Dezember 1874, also just in die Ulfstimmung der Sylvesternacht hinein, spielen, und als das nur halbvolle Haus trotzdem der Dichtung und der „brillanten“ Darstellung¹¹⁾ reichen Beifall spendete, setzte er, wie man das bei einem Durchfall zu tun pflegte, die zweite Vorstellung erst einige Tage später an. Das Unternehmen glückte. Nach drei Aufführungen war „Hand und Herz“ eingesargt, und wenn Anzengruber im Oktober 1876 die „Nachfrage“ als „langsam, aber sich stetig um etwas mehrend“ bezeichnete, so bezog sich das zumeist auf die norddeutschen Bühnen. Die hoffnungslose, schicksalsharte Stimmung hat auch dem Buche wenig Freunde gewonnen. Rosegger und Gürtler schauderten vor dem herben Ausgang zurück, Philister entsetzten sich über den Kampf gegen die Sitte, und nur der einzige Franz Servaes hat sich über die von den meisten beliebte kalte Anerkennung der technischen Vorzüge zu freudigem, ja übertriebenem Lobe aufgeschwungen.

Die erste Stufe von „Hand und Herz“ scheint mir in der folgenden undatierten Planskizze aus der Zettelsammlung „Sumpf“ vorzuliegen: „Ein Lump findet die frühere Geliebte als die Gattin eines wohlhabenden Mannes in besten Verhältnissen und beschließt, sie auszunützen. ‚Sei nit dumm, ich besuch dich, wenn dein Mann [nicht] zuhaus ist. Für früher bist du ihm doch keine Rechenschaft schuldig.‘ Er quartiert sich nach und nach bei der ehemaligen Geliebten ein, saugt sie aus. ‚Ach Gott, wie teuer büße ich’s!‘ (Selbstmord)“¹²⁾. Es bedarf bloß der wichtigen, das zweite Reimmoment des Werkes enthaltenden Änderung, daß der „Lump“ nicht der einstige Geliebte, sondern der gesetliche Gatte des armen Weibes sei, und wir haben die Hauptzüge der ausgeführten Fabel beieinander: die Frau, die aus einer durch wüsten Unflath entweihten Ehe geflohen ist und nicht die Kraft findet, nun ihr ein ruhiges Glück und ein Ziel für ihre Liebessehnsucht winkt, die Wahrheit zu gestehen; den Halunken, der ihr Versteck ausforscht und dem der Buchstabe des geschriebenen Rechtes gerade gut genug ist, um sich aus fremdem Seelenfrieden neue Tage des Wohllebens und der Schlemmerei zu erpressen; den unseligen Dritten, der die von Liebe eingegebene Schwäche der einen und die Niedertracht des anderen am härtesten büßen muß, und schließlich das unvermeidliche traurige Ende. Auch das Um und Auf des Vorganges war mit diesen Voraussetzungen schon gegeben. Er mußte sich in einem katholischen Land abspielen, dessen Gesetz die Ehevorschriften der Kirche als verbindlich anerkennt, und da es der Zensur wegen Oesterreich nicht sein durfte, wählte Anzengruber die Kantone Wallis und Bern zum Schauplatz — freilich nicht unbedingt zum künstlerischen Vorteil des Werkes. Der Art und den Bräuchen der Gegend innerlich fremd, konnte er den Gestalten die letzte Bestimmtheit, dieses unbeschreibliche Etwas des Selbstverständlichen und Notwendigen, nicht mit auf den Weg geben, noch in ihrer Sprache — einem korrekten, aber auch ziemlich blassen Schriftdeutsch — die Gefahr der Ge-

spreiztheit und des rednerischen Wohlklangs immer vermeiden. Anderseits wieder ließ ihn dieser Wesenszug des Künstlichen auch auf alle technischen Forderungen bewußter achten, was der sorgfältig exponierenden Vorbereitung der Charaktere und der Handlung — man denke an die Nebenfiguren des Ammanns, des Handwerksburschen und des Juden — sowie dem weiteren Aufbau sehr zu statten kam, und vielleicht wären auch österreichisch-bayerische Alpler bei so starker Befrachtung mit Gedankengut allzu sehr ins Unnatürliche verzerrt worden. Diesen Schweizern hingegen merkt man ihr Bauerntum zu wenig an, als daß es für ihre dichterische Bewertung irgendwie in Betracht käme, sie wirken nur als Menschen schlechthin, ja, ihre Loslösung von allen Bedingungen des Alltags geht so weit, daß sie schon aus diesem Grunde als symbolische Gestalten angesprochen werden dürfen.

Das gilt in erster Linie vom Ammann Senner, der erst durch den sinnbildlichen Gehalt eine innere Berechtigung im Gefüge des Dramas erhält. Als ehemaliger Bewerber um Rätthes Hand würde uns der botanisierende Gemeindebeamte wohl herzlich gleichgültig lassen oder uns als Maschinenfigur, die nur dazu geschaffen scheint, die Fragen Friedners nach seiner Frau ausweichend zu beantworten, eher noch stören. Zugleich aber weist seine Flucht zu den Blumen und sein liebster Traum, über die ganze, von Tier und Mensch unbewohnte Erde „eine heilige Waldstille, ein gewaltiges Wälderrauschen“ gebreitet zu sehen, jedem in seinem Grundgefühl herb Enttäuschten einen brauchbaren Weg: den Weg in sich selbst hinein, zum bewußten und geschlossenen Ausbau der eigenen Persönlichkeit. Und das macht Senner zum bedeutsamen Gegenbeispiel Rätthes, die, ein nicht minder ganzer Mensch, ebenso eifrig, nur auf anderen Bahnen, aus Gefühlswirren sich durchzuschlagen suchte. Vielleicht steht sich überhaupt in den beiden echte Männer- und Frauenart, so wie Anzengruber sie ansah, gegenüber, wenn der rechtschaffene Mann sich seiner Natur gemäß das eigene

Gesetz vorschreibt, das Weib aber „wird und wirkt, wie es muß“.

Was beispielsweise Käthe unentrinnbar zwingt, ist ihr Liebesdrang und ihr Trieb nach Reinheit. Ein junges, törichtes Ding, konnte sie einst mißverstehen, was diese elementaren Seelenkräfte in ihr riefen, ja sich sogar schmeicheln, den vielberufenen Herzensknicker Görg Friedner zu ihrer Art hinüberzuziehen. Als dies ihr aber nicht gelang und sie sich von ihm nur beschmußt und ihrer Habe beraubt sah, ließ sie, ein armer Heimatflüchtling, auch das Gewesene hinter sich zurück: nicht für ihr Denken, aber für ihr Empfinden war die erste Ehe ausgelöscht, weil sie, lieblos und unrein und also seelenfremd, wie sie ihr gewesen, in Käthes Augen überhaupt keine Ehe war. Dieses Heiligste, den Menschen zutiefst Verpflichtende kann und darf doch nicht aus der Verblendung eines Augenblicks hervornachsen, Gewissenlosigkeit nicht Reimboden und Daseinsodem eines Gewissensbundes sein! Wenn sie vor Paul Weller, ihrem Dienstherrn und bald zartfühligen Liebeswerber, den großen Irrtum ihres Lebens verschweigt, so tut sie das, weil sie einfach nicht anders kann, weil er, der Keusche, Hingebungsstarke ihr Wesen ergänzt, der Mann ist, nach welchem das Beste ihrer Seele sein Lebenlang begehrt hat. Sie belügt ihn dabei nicht und betrügt ihn trotz Görg nicht um das kleinste Bruchteilchen ihrer Liebe, denn sie fühlt sich innerlich unberührt vor ihm und vor Gott. Das einzige, womit sie sich abzufinden hat, ist das Gesetz der Menschen, und sie besorgt es mit den gleichen Hilfsmitteln wie Matthias Ferner, wenn auch sie vor der entscheidenden Tat ein „Zeichen vom Himmel“ verlangt und das verräterische Dokument verbrennt. Doch darf man nicht übersehen: die Sagung, der sie ausweicht, liegt seitab der ethischen Forderung, würden doch dieselben Gerichte, die Katharinen wegen Bigamie ins Zuchthaus schicken mußten, sie als Zuhälterin Wellers (das ist das ironische Pathos in der betreffenden [I, 7] Frage Görgs) unbehelligt lassen und ihr gar als Protestantin eine zweite Ehe

erlauben, wie wenn ein Paragraph sittlich machen könnte, was seinem Wesen nach unsittlich ist. Moralisch noch gleichgültiger als die Vorschrift selbst ist der staatliche Apparat, dessen sie sich bedient, um sich durchzusetzen, und daran mag es liegen, daß Anzengruber zum großen Schmerz einer übergenauen Kritik die Frage im Dunkel ließ, wie Katharine ohne die gehörigen Ausweispapiere die Behörden täuschte. Künstlerisch kamen für ihn die Anordnungen der „Gesellschaft“ eben erst von dem Augenblick in Betracht, wo sie als furchtbar reale Macht in Rätkes Gesichtskreis treten und ihr zum Bewußtsein bringen, daß sie Natur- und bürgerliches Recht verhängnisvoll miteinander verwechselt und auch ihren Paul, ohne ihn zu fragen, in diesen Widerstreit verstrickt hat. Einer Sünde wider den heiligen Geist der Liebe kann sie sich auch jetzt noch nicht zeihen, im Gegenteil: Pauls Bekenntnis, daß er sich in wilder Ehe niemals mit ihr vereinigt hätte, rechtfertigt sie vor diesem ihr einzig zuständigen Richter im nachhinein, aber sie nimmt das Kreuz, in die Fremde zu wandern, willig auf sich, weil der eigenmächtige Eingriff in das Schicksal des Nächsten, noch dazu des Liebsten, Sühne verlangt. Die Liebe vollzieht ihr Größtes: sie verzichtet, um fortleben zu können, sie flieht, um den anderen nicht zu gefährden, und als blinde Torheit, hier verkörpert in dem treuen, halbblöden Stalljungen Hans, dieser Absicht hindernd entgegentritt, flieht sie in den Tod.

Meint jemand, die Bedeutung des Gesetzes in „Hand und Herz“ anders auffassen zu sollen, so sei er vorher auf dessen hohntriefendes Sinnbild Görg Friedner verwiesen. Nun hat der ja, seitdem er leidvollen Auges der Verführung seiner Schwester durch einen fürstlichen Schelm, aber auch der Schmach hatte zusehen müssen, wie die „biedereren“ Eltern den Edelmann um Gold von jeder Schuld freisprachen, nur den einen Lebenszweck gekannt, der verlogenen bürgerlichen Wohlstandigkeit ins Gesicht zu schlagen, und er ist dabei ein harter, über Glück und Wehe der Menschen lachend dahinschreitender Schuft ge-

worden. Daß jedes seiner Worte der Kloake des Verbrechens entsteigt, daß er bereit ist, gegen Annehmlichkeiten der Speise und des Trankes sich mit Paul in den Besitz Rätthes zu teilen, daß er mit seinem satanischen „Schwager“, diesem verruchtbluttschänderischen Anredewort an Weller, eigentlich jedes Anrecht auf den Beistand der Menschen in seiner Streitsache verwirkt — was tut's weiter? Das „Gesetz“ steht doch auf seiner Seite, wenn er, zum Arbeiten zu träg, von seiner Heimatgemeinde oder von seiner tüchtigen Gattin den Unterhalt fordert, und es wird ihm alle Waffen leihen, sobald er es gegen die „Zweimännerfrau“ zu Hilfe ruft. Und damit die Furchtbarkeit dieses Tatbestandes ja keinem Zweifel unterliege, stattet Anzengrubers überlegene Kunst den Kerl mit allen Zügen einer erdfeften Wirklichkeit aus, so restlos stimmen bei ihm scharfzüngiger Witz und schlagkräftige Dialektik, tückische Gemüthlichkeit und roher Eigennutz zum Ganzen zusammen und gipfeln in jenem niederträchtigen „Sehehe — je nun, nach so langer Zeit verlangt's mich auch einmal nach ihr!“ das ihm den mordenden Griff Wellers an die Kehle bringt.

Neben ihm mutet der Vertreter der kirchlichen Anschauung, der Bettelmönch Augustin, bei welchem sich die von Görg in ihrem friedlichen Versteck aufgespürte Rätthe Rat holt, recht matt an, die schüchternen Ansätze zur Individualisierung bringen ihn kaum das eine oder andere Mal über den Typus des braven, aber unselbständigen Geistlichen hinaus, der sich berufen fühlt, das geschriebene Wort zu verfechten, indes ein Unglücklicher um die Tröstungen des lebendigen Glaubens bittet. Was ihm so an Persönlichkeitswert fehlt, wächst ihm vielleicht auf der anderen Seite an symbolischer Kraft zu: Wenn er der Hilfesuchenden nur die Flucht anzuempfehlen vermag und die Niederbeugte durch den Hinweis auf das von ihr verschuldete Leid Wellers ganz zerschmettert, wenn er mit hängenden Armen zuschauen muß, wie der Mann und das Weib Gott verlieren, so reichen in ihm alle auf den ausgetretenen Pfaden des Kirchen-

gebotes einherwandelnden Priester selbst bei bestem Willen den Hungernden Steine statt Brot.

Menschen- und Gottessagung, verkörpert in der atembeklemmenden Spottgeburt Görg Friedners und im „korrekten“ Seelsorger Augustin, wirken also zusammen, um eine im Grunde ethisch unanfechtbare Tat wie die Vereinigung Räthes mit dem ihr an Keuschheit Ebenbürtigen von der Wurzel ab mit Lüge zu beflecken, sie so zu verbiegen, daß selbst ein Verschwinden Görgs den Bruch nicht mehr zu heilen vermöchte. Aber ihr traurigstes Stück Arbeit leisten sie an dem Gegenstand weiblicher Begriffsverwirrung Paul Weller. Anders kann man ihn schwer charakterisieren, er ist nur Objekt, nicht Subjekt, auch dort, wo er scheinbar handelt: Der Edelmuth und die Güte in Person, sonst für uns ein Mensch unbekannten Antlitzes, fällt er zuerst einem heroisch-liebevollen Irrtum zum Opfer, um dann durch den wahnwitzigen Widersinn des Lebens, der Recht zu Unrecht, Unrecht zu Recht umprägt, in Schuld und Mord verstrickt zu werden und so, er weiß selbst kaum wie, zwischen die Mühlsteine des Gesetzes zu geraten. Sein innerer Adel und seine fest verankerten Grundsätze vermochten ihn nicht vor dem Schlimmsten zu bewahren. Beweist das auch nichts gegen den Wert dieser seelischen Güter, so desto mehr gegen die Gesellschaft, an deren Einrichtungen sie so jämmerlich zerfellen konnten, und auch hier stärkt die allgemein gehaltene Zeichnung der Person die Beweiskraft der Sache.

So tönen, wo man hinhorcht, Rätselfragen aus den streng und ernst, wenn auch allzu künstlich beherrschten Vorgängen und Gestalten. Mag sein, daß deshalb die Wangenfülle und Blutwärme des unmittelbaren Lebens fehlen, aber dürftig, wie es ein oder der andere tat, dürfte man „Hand und Herz“ keinesfalls nennen. Noch in seiner scherzhaften Umkehrung, wie sie uns in der Humoreske „Nit gehn tan tats“ vorliegt (18. Februar 1885¹³), beweist das Motiv einen erstaunlichen Reichtum, nur schweigt diesmal das Pathos, und die Natur be-

hält im Zeichen der geklärten Erkenntnis „So ist das Leben“ lachend den Sieg. Auch diesmal könnte ja der törichte Streich eines alten und eines jungen Pärchens, nicht gleich zu gleich, sondern übers Kreuz zu heiraten, sich leicht zum Schlimmen wenden, und der gesetzkundige „Herr Notarius“, der von Weibertausch und dergleichen Alotriis nichts wissen will, setzt auch schon die strenge Amtsmiene auf. Aber daß etwas, was allen Beteiligten recht ist, „nit gehn tan tat“, will dem Krautschneider Jockl nicht in den alten, dicken Bauernschädel. Die vier Fehlverheirateten machen also ihr Tauschgeschäft auf eigene Faust, und damit schlägt das ewige Gotteswort „Seid fruchtbar und vermehret euch“ der kleinen Menschenordnung das hübscheste, unterhaltlichste Schnippchen.

Die Kernverwicklung zwischen Görg, Käthe und Paul, daß Rein und Unrein, sittlicher Trieb und unsittliche Hemmungslosigkeit einander vom Ursprung ihres Wesens her befeinden, wird in „Hand und Herz“ zwar an einem Ehedreieck veranschaulicht, aber eigentlich bedarf sie, um voll ausgeschöpft zu werden, eines weiteren, das ganze Geschlechterverhältnis umfassenden Rahmens. Anzengruber gab sich diesem in der Sache selbst liegenden Zug der Entwicklung willig hin. Wohl finden sich noch Vorwürfe von der alten Ausschließlichkeit, wie der Strindberg vorarbeitende „Typ[us]: Nicht das Zusammenfinden störriger Charaktere, oftmal gebrauchter Vorwurf für dramatische und novellistische Schilderung; noch der Ehebruch, der entweder den Riß durch Leidenschaft zersprengt oder durch Nachsicht, Gleichgültigkeit verkittet. Sondern das Paar, das sich die Jahre durch (ohne Fehltritt und Feindschaft) auseinander lebt (sehr lehrreich)“^h). Im allgemeinen aber stand für ihn die Ehe als die bürgerlich anerkannte Spitze des Geschlechterverhältnisses nur mehr im Mittelpunkt des Blickfeldes, doch dieses selbst wurde zusehends größer und farbiger. Es galt, die seelische Veranlagung von Mann und Frau in ihrer elementaren Verschiedenheit schärfer zu erfassen, den Einflüssen nach-

zugehen, welche Elternhaus und Schule, das Beispiel der Großen und der Altersgenossen, Äppigkeit und Elend auf den werdenden Geschlechtstrieb ausüben, galt, ihn in seiner sozialen Funktion und sittlichen Bedeutung zu begreifen und klipp und klar zu fragen, ob überhaupt und unter welchen Bedingungen er und die Ehe zu gedeihlichem Einklang gelangen könnten. Zahllose Zettel des Nachlasses bemühen sich um eine wissenschaftlich-exakte Antwort und zeigen, wie prude Heuchelei die Wunden verschleiert und vergiftet, statt sie zu heilen, wie sich die Begriffe der Tugend, Treue usw. mit Gegenständen verschwifert haben, die schlechterdings zum Gradmesser seelischen Aufschwunges nicht taugen, wie überhaupt eine Umwertung aller landläufigen Werte nötig sei, wenn wir aus dem moralischen Sumpf herauskommen sollen. Beispielsweise dürfte die angebliche „Sorge für Weib und Kind“ nicht mehr jede Niedertracht entschuldigen, dürfte ein Verführer von Beruf nicht den „biedereren Familienvater“ spielen können und die Unehelichkeit der Abkunft kein Makel mehr sein. Wie eine Zusammenfassung all des Elends stieg ihm einmal die Vision auf: „Als er da die Mädchen und künftigen Mütter des Volkes, teils aus Dummheit, teils aus brutaler Gier, teils aus Erwerb von einem Arm in den anderen übergehen sah, oft einen hinhaltend, der ein ordentlicher Charakter, während der Lump Hahn im Korb war, und [als er] sich dachte, wie endlich, in welch verwildertem oder abgestumpftem Zustand diese Geschöpfe ins Ehebett kommen, da übermannte ihn Ekel über dieses Durcheinander auf der Welt.“^{h)} Die Vision wird grauenerregend illustriert durch die bunte Fülle von Gestalten und Gesprächstudien, die, rasch hingeworfen, in Anzengrubers Sammelmappen eingingen, um einen neuen Zug, eine noch unbemerkte Seite der Frage zu belegen: halbwüchsige Buben und Mädchen mit geilen, schamlosen Augen, junge Mütter im Kinderkleidchen, Abtreiberinnen, alte Jungfern, voll Reue über ein ungenossenes Liebesglück, Eltern als kupplerische Ausbeuter ihrer Brut, Dienstgeber mit Sultansbegierden, willige Kellnerinnen und Laden-

mädchen, kernsaule Lebemänner, verführerisch schöne Hausknechte, Zuhälter, und in schier endlosem Zug ein Heer von gemeinen Weibern, von schuldigen und schuldblosen Ehebrecherinnen, ihnen voran das Geschlechtstierchen „Fr[au] N.“

Es ist wie ein Herbarium des Verrotteten, des dumpf Dahinschleichenden und sich nur selten, mühsam zum Licht Durchkämpfenden, „Sumpf“, „Gefrümmel“, „Gewürm“, „Gefindel“, wie die wichtigsten Sammelnamen dieser Skizzen lauten, ist die den nötigen Dünger liefernde Materie der Verwesung, aus der, von den kleineren Erzählungen zu schweigen, gewissermaßen als Beispiele der unausgeführten Komödienfolge „Ehefragen“¹⁴⁾, die Reihe des „Ledigen Hofes“, des „Vierten Gebotes“, des „Schandflecks“ und „Sternsteinhofes“ hervormuchs. Zugleich mündete durch die Überführung des Ehe- in das Sexualproblem auch dieses Thema, ähnlich wie das religiöse, in den Hauptstrom der ethischen Fragen ein.

Neuntes Kapitel

Der Abstieg. 1875—84

Der Tod der Mutter, das Mißgeschick des „Doppelselbstmordes“ und von „Hand und Herz“ trafen um 1875 zusammen, um Anzengruber schmerzlich fühlbar zu machen, daß sich seine Bahn nach kurzer Höhe wieder abwärts neige. Sein Heim bot ihm, seitdem die Teuere daraus verschwunden war, nicht einmal ein dürftiges Spießerbehagen, so wesenfremd fühlte er sich der „kleinen“, gar zu seelenarmen Frau an seiner Seite, so dicht fielen die Rücken und Tücken eines alltäglich-kümmerlichen Schicksals darauf hernieder. Wohl genas Adelinde im dritten Wochenbett (5. Juni 1876) endlich eines lebensfähigen Knaben, Karl, und im vierten (30. März 1878) eines Mädchens, Marie; doch das nächste Kind, Barbara, kränkelte viel und starb in seinem zehnten Monat († 16. Dezember 1880), als sich sein Geist eben merkbar zu regen begann, dann folgten auf einen zweiten Jungen, Hans (geboren 28. Februar 1883), durch einen Fall Adelindens herbeigeführt, im Januar 1886 eine schwere Fehlgeburt, und der zu früh gekommene, nach achtzehn Stunden wieder abberufene Anton († 19. Januar 1887).

Aus Krankheiten kam der kleine Kreis nie so recht heraus. Im Februar 1876 entging die Frau zur Not einer Rippenfellentzündung, drei Jahre später lag sie an einem Gelenkrheumatismus und argen Brustschmerzen vier Wochen lang darnieder, und kaum hatte sie sich erholt, machte dem Dichter sein lieber alter Onkel Hutschenreiter († 25. Dezember 1879) schwere Sorgen. Dabei stand es auch um ihn selber nicht zum besten. Die erste Septemberhälfte 1878 und 1879 mußte er eines Leber-

leidens und drohender Herzverfettung wegen in Marienbad verbringen, und am 10. Juni 1879 vertraute er Freund Kosner an: „Ich fühle mich von ganz eigenen Symptomen behelligt, mir ist manchmal, als hörte ich Frau Atropos mit der Schere ‚scheppern‘.“ Das Jahr 1880, welches durch das allmähliche Auslöschen der kleinen Barbara ohnehin zur Genüge verbunkelt war, wuchs sich vollends zu einem „Jahr des Unheils“ aus. Am 7. März nämlich glitt Anzengruber aus und brach sich den rechten Fuß, was ihm auch nach der sogenannten „Genesung“ Monate hindurch jede Laune und Schaffenslust gründlich verdarb. In dieser Zeit des „leiblichen Humpelns und geistigen Lahmliegens“, der „Erwerbsunfähigkeit“ und bösen „Sorge“ lehrte ihm auch die Todesahnung des vorigen Sommers verstärkt wieder: „Sie meinen,“ schrieb er am 27. März an Bolin, „fünfzig Jahre müsse ein Autor zurücklegen, dann käme seine Zeit. Je nun, ich habe so eine stille Ahnung in mir, daß ich nicht fünfzig Jahre alt werde . . .“ 1881 lösten einander eine „schwere Bronchitis“ der Kinder, ein Scharlach und ein Magenkatarrh Karls und Unpäßlichkeit der Frau in quälendem Wechsel ab; im Mai 1882 überstand der Herr des Hauses einen Lungenkatarrh, im Februar 1884 eine Entzündung des linken Auges, doch klagte er auch sonst zwischen 1882 und 1885 öfters über einen „miserablen Körperzustand“; zum Abortus Udelindens (1886) wieder „summite sich“ ein Scharlach des Jüngsten, Hans, und ein „Diphtheritisanfall der Dienstmagd“. Was Wunder, wenn sich Anzengruber gelegentlich den bitteren Scherz leistete: „Die Einförmigkeit der sich nicht abspielenden Ereignisse wird höchstens ab und zu durch die Erkrankung meiner Frau oder eines der Kinder unterbrochen, es hat also auch das nicht einmal mehr den Reiz der Neuheit.“

Auch was wir sonst von den häuslichen Dingen hören, bewegt sich durchaus in den Grenzen eines niederdrückend gewöhnlichen Alltags. Da gab es im Juli 1875 eine Über-

siedlung aus dem fünften in den sechsten Bezirk (Hofmühlgasse 2, zweiter Stock, Tür 16), 1881 einen Umzug innerhalb desselben Hauses, und in den Sommermonaten 1877, 1879, 1880 und 1882 ging es nach jedesmaliger sorgfamer Erwägung des Cassastandes und der Wetterausichten aufs „Land“ nach Preßbaum, Perchtoldsdorf oder Weidlingau. So bescheiden derartige Genüsse waren, so schwer ließen sie sich — zum Teil wohl wegen der geringen wirtschaftlichen Anlagen der Frau — bestreiten, und es bedurfte vielen Scharfblickes und großer Charakterstärke, um dabei zwischen den Rissen der nackten Not und der niederziehenden Lohnschreiberei heil hindurchzukommen. Nach der geschäftlichen Seite setzte er dem „lausigen“ Zustand (1875) seiner Finanzen, dem Zwange, „vom Tintensaß in den Mund leben zu müssen“ (1878, vgl. 1881) und der — bildlich zu nehmenden — „leeren Küche“ (1881) des Geistesarbeiters ein treues Tagebuch seines Soll und Haben¹⁾ und peinliche Genauigkeit im Verkehr mit Redaktionen und Verlegern entgegen. Seine Auseinandersetzungen mit Rosner (vgl. S. 156) und Breitkopf und Härtel, in denen er sich über den Buchverlag der „Dorfgänge“, der „Bekannten von der Straße“, von „Allerhand Humore“ und der beiden Romane sowie über den Plan der Gesamtausgabe ausläßt und allerlei dunkle Geschäftchen Unberufener rechtfertigen muß, seine Briefe an Bolin, als seinen Übersetzer ins Schwedische, und an Rossegger, Lindau und Mauthner, als die Herausgeber des „Heimgartens“, von „Nord und Süd“, der „Gegenwart“ und des „Deutschen Montagblattes“, stehen geradezu einzig in ihrer Art da, mit solch strenger Rechtlichkeit beachten sie das Interesse des anderen Teils und bemühen sich um übernommene Pflichten, so umsichtig wahren sie zugleich die eigenen und die Ansprüche der Familie. Galt es doch die geringen, mehr oder weniger regelmäßigen Einkünfte von durchschnittlich je zwölfhundert Gulden, die ihm zuerst als Theaterdichter Steiners (1871—75), dann am Carl- (1877/78) und Wiedener Theater (Mai 1884

bis 1886) als Hauspoeten Jauners, und vom 1. April 1882 bis zum Mai 1885 als Herausgeber der „Heimat“ zuzulassen, sozusagen guldenweise durch Tantiemen und Buchhonorare²⁾ zu heben, und welche Summe von Arbeitskraft das erforderte, mögen ein paar Ziffern belegen: für ein Gedicht im „Heimgarten“ erhielt er fünf, für Zweitdrucke in Zeitungen zehn, für ein sechsspaltiges Feuilleton fünfzig Gulden, und als er für die zweite Auflage des „Pfarrers von Kirchfeld“ (1875) ebensoviel bekam, freute er sich darüber so, daß er wünschte, seine Mutter hätte das noch hören können. Dementsprechend betrug denn auch die Zahlung des Verlegers Pierson für „Heimg’unden“ 44,44 fl., für den „Fleck auf der Ehr“ 58 fl., Trinkgelder, denen sich der Gesamtertrag aus „Elfriede“ (128,40 fl.), der „Tochter des Bucherers“ (20,65 fl.), dem „Faustschlag“ (128,02) und den „Alten Wienern“ (146,70 fl.) würdig anreicht. Damit verglichen, scheinen die „zufließenden Einnahmen“, wie Anzengruber das Zweitdruckhonorar für seine Erzählungssammelbände nannte, recht hoch³⁾; tatsächlich aber schöpfte er mit ihnen den Ertrag jahrelanger Mühen endgültig ab, gab er doch beispielsweise die beiden Dorfromane um zweitausend Mark ein für allemal hin. Diesen Hintergrund harter Tatsachen muß man kennen, wenn man die von Anzengruber beim Konfordia-bankett zu Ehren des Schillerpreises (1878) gebrauchte und von vielen als „unpoetisch“ gescholtene Redewendung ganz verstehen will: „Der pekuniäre Erfolg ist bei mir allerdings abseits geblieben, und das ist für einen Volksdichter sehr maßgebend, denn es zeigt sich doch auch in den Tantiemen, wie die Massen des Volkes ins Theater sich drängen“; und von ihm erst hebt sich das unermüdlich zähe Ringen Anzengrubers in seiner vollen fittlichen Größe ab.

Je spärlicher ihn die kargen materiellen Früchte seines Schaffens Ruhmesträume träumen ließen, je nüchterneren Blickes er dank ihnen den kleinen Kreis des äußeren Erfolges sah, welchen er bisher durchmessen hatte, desto treuer hielt er sich

an die Arbeit um ihrer selbst willen, desto restloser verkörpern einige Sätze, die sein Briefwerk wie ein Leitmotiv durchziehen, die heldenhafte Pflichterfüllung an sich: „Wenn es einen Menschen gibt, den ich beneide, so ist das der Richard Wagner, und wenn es einen zweiten gibt, so ist das der Johann Strauß usw. usw. Diese Leute sind so situiert, daß sie nur tun müssen, was sie nicht lassen können, aber was sie lassen wollen, das müssen sie nicht tun. Bei mir ist das just nicht der Fall; ich muß manches, was ich lassen möchte.“ (An Bolin, 10. Juli 1878.) „Nun muß ich aber unter die Feder nehmen etliche Kleinigkeiten für den Kalender des hinkenden Boten (Zahr), den Aufsatz für Nord und Süd, und muß, um existieren zu können, zwei Stücke für nächste Saison leisten. Um leben zu können und meine Ersparnisse nicht aufzehren zu müssen. Denken Sie sich, Ersparnisse habe ich auch: 2500 fl. — enorme Summe!“ (An denselben, 11. Mai 1879.) „Ich werde mich nächster Tage hinsetzen und die Feder zur Hand nehmen, das tu ich wie in Freud so in Leid, das macht erstere tiefgreifender und hilft über letzteres hinweg.“ (An denselben, 19. Dezember 1880.) „Ach, wie gerne wäre ich auch mitunter einmal ein wenig feige und müde, aber im Kampfe des Lebens ist der Feldschandarm Sorge hinter mir her und das beseuert meinen Mut ganz erstaunlich, und wenn ich so auf das Geleistete zurückblick — ‚regierte Recht‘, so hätte ich wohl sogar schon einiges müde zu sein. Aber Gott, ohne dessen Willen kein Ziegel vom Dache fällt, läßt mirs, wenn seine Winde dasselbe abdecken, nicht wieder ausbessern, ich darf auch nicht müde werden, denn wenn ein großer Sturm losbricht, so muß ich mich früher umgetan haben, um für die nötige Reparatur aufkommen zu können. Der Lessing ist auch so ein Schwindler, sagt da irgendwo, kein Mensch muß müssen, und wie viele müssen müssen, was sie nicht wollen wollen.“ (An Uda Christen, 7. November 1887.) Zur vollen Abrundung des Bildes stelle man noch hierher das schöne Selbstgespräch: „Wenn Du

so recht eindringlich über den Unwert des Lebens, über die wehmütige Täuschung, die in allen hohen, erhabenen Träumen liegt, aufgeklärt würdest und Du beginnst auf einmal zu denken: „wozu sorglich schaffen? Sei kein Narr! mach Dir es leicht! erwirb! Erwerb ist das einzige Vernünftige“. Hör' nicht auf diesen Dämon! Halt treu zu Deiner Kunst! Opfer' nicht das Ideal, nicht das Streben nach Vollenbung, nach Schönheit der flachen Gier nach Geld, dem Handwerk!“^{h)}

Was Anzengrubers Kampf am entsagungsreichsten machte, war sein Bewußtsein, gegen den Strom zu schwimmen, die Klarheit, mit welcher er die „durch den Geldmangel hervorgerufene Theaterunlust“ sah und erkannte, daß es „bald keine Schauspieler und kein Publikum für Volksstücke geben und sohin die größte Dummheit sein werde, Volksstücke schreiben zu wollen“. Solange er indes irgendwie hoffen durfte, „durch ‚dauerhaftere‘ Stücke mit den vorhandenen guten Werken seiner Vorgänger ein Repertoire der Volksbühne zu ermöglichen, dieser und den Schauspielern zum Heile, die von einer geistlosen Robot erlöst, sich künstlerischen Aufgaben hätten zuwenden können“, schuf er dennoch emsig weiter. 1875 schrieb er das „später verbrannte“ Volksstück „Ein gewiegter Kopf“, im letzten Viertel 1876 den „Geschworenen“ und den „Ledigen Hof“, im Herbst 1877 den „Faustschlag“ und „Das vierte Gebot“, 1878 „'s Jungferngift“ (Februar), „Die Trukige“ (Juni) und die „Alten Wiener“ (Juli). 1879 aber gab er, weil der Plan von „Nötehe und Ehe-not“ der Furcht vor der Zensur zum Opfer fiel, außer der Gelegenheitsarbeit „Die umkehrte Freit“ (Februar, März) nur noch die Posse „Aus 'm gewohntem G'leis“ (Oktober), Anfangs 1880 die „Braven Leut' vom Grund“, und von 1881 bis 1884 schwieg er als Dramatiker völlig, um erst zu Ende des letztgenannten und im Laufe des folgenden Jahres die Weihnachtskomödie „Heimg'funden“ langsam fertigzustellen. Die Tatsachen zeugten eben gar zu laut gegen ihn und gegen sein bestes Streben.

Nicht, als ob ihm Berufene ihren Beifall versagt hätten, im Gegenteil: Wie schon Fritz Mauthners Gruß in der „Gegenwart“ „Ein österreichischer Volksdichter“ (Februar 1875) Frau Marie auf ihrem Totenbett die letzte Freude bereitet hatte, so meldeten sich 1876 Julius Duboc, der Anzengruber in der Gesinnung nah verwandte Verfasser des damals vielgerühmten Buches „Das Leben ohne Gott“, mit dem Aufsatz „Ein Volksdichter“, und Joseph Rank in der Zeitschrift „Nord und Süd“ zum Wort, um dieselbe Zeit huldigte ihm Wilhelm Bolin aus Helsingfors in freundschaftlicher Bewunderung. Der Staat stellte sich 1876 bis 1878, der Wiener Zweigverein der Schillerstiftung 1880 mit Ehrengaben ein, und am 10. November 1878 wurde Anzengruber zugleich mit Wilbrandt und Nissel „in Anerkennung seiner auch in den letzten drei Jahren bewährten Verdienste um die dramatische Dichtkunst“ der Schillerpreis im Betrag von tausend Talern (3400 Mark) verliehen. Die Auszeichnung, die August Förster, der Mitdirektor des Leipziger Stadttheaters, angeregt hatte, gab wieder zu einem Bankett des Schriftstellervereins „Konfordia“ und zu einer wertvollen Würdigung Anzengrubers durch Wilhelm Scherer den Anlaß⁴⁾. Auch die ersten Künstler der Volksbühne, ihnen voran die „fesche Pepi“ Gallmeyer, Freund Martinelli und Rudolf Tyrolt wußten, was sie an dem Dichter hatten, und Leipzig er- schloß sich ihm durch Försters wackere Vermittlung eben damals.

Aber die Zeit als solche wandte sich von ihm und seiner Art und zwar aus einer gewissen inneren Notwendigkeit: Die geistig Regsamten brauchten ihr Interesse nicht mehr ausschließlich dem Theater zu widmen, weil der herrschende Liberalismus ihnen die politische Bahn freigab; die erbgesessenen, mit dem Wiener Volksstück wesenhaft verwachsenen Bürger und jene fagenumspinnenen Schwärmer, die auch ihr Letztes dem Schauspiel zu opfern bereit gewesen waren, starben so als Direktoren wie als Zuschauer aus; die Führung aber riß der Geld- und Bildungspöbel an sich, um im heiteren und im

ernsten Drama gerade dem Oberflächlichsten und Verlogensten, hier Offenbach und der Operette, dort Dumas und dem Boulevardstück, zum Erfolg zu verhelfen. Dem Brunk, der Phrase und dem Virtuositentum, die nach 1870 vom siegberauschten Preußen her das ganze deutsche Sprachgebiet überfluteten und allerorts den ärgsten Tiefstand der Theater verschuldeten, fiel neben anderen kostbaren Resten des alten Gutes auch die Volkskunst der Bühne zum Opfer, und sie ist unter den veränderten wirtschaftlichen Verhältnissen auch nicht mehr neu erstanden — eine Tatsache, über die uns das Aufleben Anzengrubers um 1885 nicht hinwegtäuschen darf; denn die ihn jetzt auf den Schild hoben, waren hochgebildete Pfadfinder eines neuen Kunstdramas, die Bühne, die ihn wieder zu pflegen begann — das von Laube gegründete „Stadttheater“ (1872—84) — ein ausgesprochen literarisches Unternehmen. In der Mitte des achten Jahrzehntes also verfielen die Pflegestätten des Wiener Stückes zusehends oder wandelten sie sich von Grund auf. Am Carltheater versuchte es Jauner bald mit Offenbach und Suppé, bald mit Berg, L'Arronge („Mein Leopold!“) und Anzengruber, ohne auf einen grünen Zweig zu kommen. Als ebenso fruchtlos erwiesen sich in der Josephstadt die Bemühungen des tüchtigen Schauspielers Eduard Dorn (1877/78), stilvoll an die alte Überlieferung anzuknüpfen. An der Wien endlich, wo eben noch Rott, Swoboda, Martinelli und Szifa, die Geistinger und Herzog in Anzengrubers Erstlingen gegläntzt hatten, kam mit dem Abschied Maximilian Steiners (1875) und dem Direktionsantritt seiner Söhne Gabor und Franz die Operette unbestritten zur Herrschaft, die bisher führenden Schauspieler zerstreuten sich in alle Winde. Für Martinelli, des Dichters beste Stütze, gab es nach 1876 in Wien buchstäblich keinen Platz mehr, Marie Geistinger und Pepi Gallmeyer ließen sich vom süßen Brot der Gastspielreisen locken, die Direktoren, die sich in ihren Erfolgsberechnungen getäuscht sahen, wurden reizbar und fahrig, zumal den meisten das Geschäft höher stand als die Kunst. Es war, wie Anzen-

gruber am 30. Dezember 1878 an Bolin schrieb: „Hier in Wien liegen die Theaterverhältnisse im argen, die Bühnen experimentieren, variieren das Repertoire oft auf die sinnloseste Weise, unterbrechen die Aufführung eines Stückes, um eine Novität vorzuschieben, die dann nicht den Erfolg des abgespielten Stückes aufweist, konkurrieren mit den Tingeltangels, von künstlerischen Zwecken ist schon lange nicht mehr die Rede, aber bei aller Hintansetzung derselben fristen sich die Unternehmungen doch nur fort.“ Was nicht von innen her verdarb, fiel der Tücke des Zufalls zur Beute: von den beiden vornehmen Sprechtheatern, die Anzengruber gelegentlich Unterschlupf gewährten, verbrannte das „Ringtheater“ unter gräßlichen Umständen⁵⁾ am 8. Dezember 1881, das Stadttheater am 16. Mai 1884.

Auf schwankem Boden und ohne die Gewißheit, in seinen Absichten auch begriffen und gewürdigt zu werden, ist es schwer, aus dem vollen zu arbeiten, namentlich wenn einem die Angst vor der Zensur noch überdies im Nacken sitzt. Zwar hat sich die Weisheit dieser Behörde an keinem Werk Anzengrubers, vom „Vierten Gebot“ abgesehen, allzu schwer versündigt; aber sie steigerte, pedantisch und ungelehrig, wie sie nach dem kurzen Maitraum der Freiheit wieder wurde, die Unsicherheit des Schaffens ins Qualvolle und ließ manches Großangelegte, allem voran das ursprüngliche „Einsam“-Drama und den Plan von „Nötehe und Shenot“ (1878/79), nicht zu Ende reifen. Die seelischen Hemmnisse, die hier einsetzten, darf man nicht nach den vorliegenden Machtsprüchen der Zensur beurteilen, sondern muß sie mit den Augen des Dichters sehen, und da sprechen die vielen Zettel des Nachlasses mit der Aufschrift „Furcht vor der Zensur“, unter ihnen der eine: „Niedergang der dramatischen Kunst: Zensur und Schauspielerrallmacht!“⁶⁾ (vgl. S. 91 f.) eine eindeutige Sprache, desgleichen die Klage vor Bolin: „Fragen Sie sich, wie mir und jedem echten Dramatiker zumute sein muß, wenn ihm die ergreifendsten und einschneidend-

sten Probleme kurzweg von der Zensur konfisziert werden, wenn er von Staats wegen das Publikum jahraus, jahrein laden soll, um sich die alte Geschichte, wie Hans die Grete kriegt oder nicht kriegt, vorleiern zu lassen" (25. August 1887).

Der Zickzackweg Anzengrubers in der Wahl seiner Themen und Formen, von der Höhe des „Ledigen Hofes“, der „Trübsen“ und des „Vierten Gebotes“ über die Niederungen „Ein Faustschlag“ und „Aus 'm gewohnten G'leis“ zum neuen Aufstieg von „Heimg'funden“ und „Stahl und Stein“ findet in all dem die zureichende Erklärung, und ebenso der trübe Zug seiner Mißerfolge. Wenn neben den bedeutenden auch seine anspruchslosen, dem Geschmack der Menge angemessenen Werke abfielen, so trug daran weiter noch seine Unfähigkeit die Schuld, sich die „maßgebenden“ Leute persönlich zu verbinden. Den Bühnengewaltigen Steiner, Laube, Lobe und Jauner begegnete er mit Zurückhaltung, den beiden letztgenannten sogar mit offenkundiger Abneigung, für die Darsteller hatte er, wenn er auch bei den Proben voll Hilfsbereitschaft und Anerkennungsfreude war, keines der heiß begehrten Schmeichelworte, und das gegenseitige Anhimmeln in den Zeitungen, die Ränke und übelbustigen Mittelchen der Clique waren seinem Sauberheitsgefühl erst recht zuwider. Rein lärmender Tamtam erscholl zu seinen Gunsten schon wochenlang vor einer Aufführung, kein vergötterter „Stern“ ließ ihm zuliebe sein reizendstes Lächeln spielen, und so ging denn, was ihm ganz oder halb mißraten war: „'s Jungferngift“, „Ein Faustschlag“ und „Aus 'm gewohnten G'leis“, still, wenn nicht gar unter der Schandenfreude der Junft zu Grabe; trug niemand den Erfolg des „Ledigen Hofes“, wie er es verdient hätte, in die Breite und in die Tiefe, stießen die „Alten Wiener“ und „Das vierte Gebot“ auf den stumpfen Unverstand der mit so klassischer Treue geschilderten Residenz; wagten es Jauner und Marie Geisinger, den Stücken „Ein Faustschlag“, „Brave Leut' vom Grund“, „Heimg'funden“ und „Stahl und Stein“ — trotz allen Be-

denken jedenfalls Werken eines anerkannten Dichters — mit kühler Ablehnung zu begegnen. In welchen Schmerzen sich Anzengruber gelegentlich unter diesem Bund der Gleichgültigkeit, des Übelwollens und des Stumpffinnes wand, erhellt aus jener von Rosegger geschilderten Kaffeehauszene, wo der Dichter, nachdem er die schalen Theaterankündigungen einer Zeitung durchflogen, das Blatt „wie einen Stein“ über den Tisch hinschob und mit scharfer Stimme rief: „Die Kanailen, wenn sie's nicht wüßten!“, nämlich, daß sie an ihm, wenn sie nur wollten, einen Schatz hatten. Für gewöhnlich aber fügte er sich, ein gelassener Weltweiser, mit Fassung in den erzwungenen Abstieg, höchstens daß ihm hie und da ein Tropfen bitterer Ironie aus der Feder floß: „Es ist immer hübsch, als Reformator der Volksbühne begrüßt zu werden, als solcher fort in Geltung zu bleiben und dabei eine so hübsche Sinfure auszuüben, wie es bei mir der Fall ist: ich führe einen Titel, habe aber dabei nicht die geringste Berrichtung zu besorgen.“ (An Bolin, 3. März 1880.) „Ich glaube nicht an eine Zukunft des Volksstückes, das wär' ich nett. Ich will daher in dem Rahmen dieses Genres auch wenig mehr mittun. Gegenwärtig bin ich sehr — sehr müde. Zehn Jahre ehrlichen, redlichen Strebens umsonst aufgewendet, da mag man wohl ein bißchen tiefsaufatmend stillehalten. Der Geschmack des Publikums —! Pah, das Zeug hatte nie welchen. In der Mode war ich, man sieht das eben nicht gleich ein, ein wenig Eitelkeit ist ja verzeihlich, aber das wenige schon macht blind — ich bin abgelegt.“ (An Ada Christen, 9. August 1881.)

Andere Briefstellen zeigen ihn bewußt und entsagungsvoll auf dem Weg von der Bühne, die sich ihm entzog, zur Erzählung: „Rein unnötig geworden! Wie ermutigend das ist, wenn man nach zehnjähriger ehrlicher Arbeit dahin kommt! Ich bitte mich nicht mißzuverstehen, ich leide nicht unter diesem Faktum, . . . ich konstatiere bloß, daß dem so ist. Ich kann ja auch ein bißel erzählen, und das geht ohne Ärger ab.“

(An Ada Christen, 12. August 1880.) „So sehen Sie denn in mir einen Kleinproduzenten im Gebiete des Feuilletons und der Erzählung, was aber den Dramatiker anlangt, so finden Sie ihn ganz nutzlos.“ (An Mauthner, 28. Dezember 1881.) Sobald er einmal die Notwendigkeit erkannt hatte, ungefähr von 1877 an, griff er mit fester Hand nach allen Seiten aus. Der Wunsch, Rosegger bei seinem Hausbuch „Das neue Jahr“ zu helfen, legte die lehrhafte Geschichte nahe, für Lindaus große Rundschau „Nord und Süd“ mühte er sich um psychologische Meistererrabierungen, unter den Strich der Tageszeitungen und in Familienblättern vom Schlage der Wiener „Heimat“ oder des Roseggerischen „Heimgartens“ (ab 1. Oktober 1876) paßten die Früchte einer leichten Plauderkunst am besten hin. Trotzdem die Jahre des schwersten seelischen Druckes, 1879 und 1880, eine schmale Ernte lieferten, wuchs sich jede der drei Gruppen zu einem mächtigen und manche unverwelfliche Blüte bergenden Strauße aus.

Ein großer Bauernspiegel tat sich auf in den überlegenen Seelenstudien „Wie der Huber unglaublich ward“ (März 1877), „Der gottüberlegene Jakob“ (Juni), „Ein Fund“ (14. Mai 1880), „Der Sinnierer“ (September), „Örtler“ (4. April 1881) und „Der Schatzgräber“ (1. Mai 1885). Indem Charakterbild und Handlung gleichberechtigt zusammentraten, rundeten sich „Eine Begegnung“ (27. Januar 1877), „Die fromme Kathrin“ (14. Dezember 1877), „Das Sündkind“ (Mai 1878), „Hartingers alte Sirtin“ (25. Mai 1880), „Der starke Panfraz und die schwache Eva“ (Oktober), „Der Einsam“ (März 1881), „Grünes Reis unterm Schnee“ (11. Juli), „Gott verloren“ (29. April 1884), „Unter schwerer Anklage“ (1. November) und „Die Herzfalte“ (5. Juni 1885) zur kunstgemäßen Novelle ab⁶). So ziemlich am Anfang und am Ende unseres Lebensabschnittes stehen, diese Reihe krönend, die beiden Romane „Der Schandfleck“ (23. Februar bis 25. August 1876) und „Der Sternsteinhof“ (April 1883 bis 7. Januar

1884), doch hat die im November 1879 von Hamburg aus angeregte Umarbeitung des „Schandflecks“, bzw. die Zusammenziehung der städtischen Kapitel zu dem neuen Roman „Die Kameradin“ auch die Jahre 1880 bis 1882 in Anspruch genommen.

Von Kalenderstücken⁷⁾ vereinigte der Sammelband „Lauziger Zuspruch und ernste Red“ (1882) „Die Märchen des Steinklopferhanns“ (1872/75), das im Charakter verwandte Phantasiestück „Die drei Prinzen“ (18. Februar bis 5. April 1876) und die alle Töne vom Grausigen bis zur Ausgelassenheit abwechselnden Erzählungen „Wie mit dem Herrgott umgegangen wird“, „Treff-Aß“ (beide Januar 1878), „Der Verschollene“ (März), „Zu fromm“ (7. Juni 1879), „Der Hoiseloisel“ (30. Januar 1881) und „Pfahlbauten mit Nutzenwendung“ (Juli). Zu diesem Grundstock kamen dann noch 1884 „Eine Geschichte von bösen Sprichwörtern“ (17. Februar) und „'s Moorhofers Traum“ (20. Juni), 1885 die Humoresken „Wenn einer es zu schlau macht“ (19. Januar), „Mit gehn tan tat's“ (18. Februar) und im alten Märchenstil „Annerl, Hannerl und Sannerl“ (31. Dezember) hinzu.

Dazwischen drängten sich in bunter Reihe an die vierzig andere Geschichten, Plaudereien, Skizzen und Scherze, bald Großstädtisches und Bürgerliches, wie es das Bändchen „Bekannte von der Straße“ (1881) ganz, den „Kleinen Markt“ (1883) und „Allerhand Humore“ (1883) zum beträchtlichen Teile füllte, nämlich: „Der Herr Professor“ (13. September 1876 bis 22. Januar 1877), „Ein Wilder von Profession“ (Juni), „Die Freundin“ (17. August), „Vereinsamt“ (6. Dezember), „Unsere kleinen Enttäuschungen“ (Mai 1878), „Der Literat“ (dsgl.), „Abgesprungen und aufgetrennt“ (dsgl.), „Ein braves Mädchen“ (dsgl.), „Sein Spielzeug“ (5. Juli 1879), „Alte Liebe“ (17. Dezember), „Ein Wiedersehen“ (13. April 1881), „Geläutert“ (10. Juni), „Allerseelen“ (28. Oktober), „Mutterforge“ (Februar 1882), „Das Schlußkapitel eines Romans“

(März), „D' Parapluiemacher-Mali“ (September), „Wie schäd“ (27. Juni 1883), „Der Christabend einer Leichtfertigen“ (15. Dezember), „Getreu dem Feldzeichen“ (1. Juni 1884), „Falsches Glück“ (22. Dezember) und „Ein frommer Augenblick“ (15. Mai 1885). — Dann wieder kam etwas „Gefabeltes von irgendwo und nirgendwo“ wie „Fidi“ (Mai 1878), „Die Vorangegangenen und die Dahintergebliebenen“ (24. März 1883), „Das Ehekräutlein“ (7. Juni) und „Beglaubigtes und Unbeglaubigtes von Anno 1683“ (5. September); kamen an tief-sinnigen Märchen und Spielereien der Phantasie „Jaggenaut“ (7. Februar 1880), „Aus der Spielzeugwelt“ (21. Juni 1881), „Ein böser Gast“ (Oktober 1882) und „Der Erbonkel“ (November); schloß sich um die Wende 1881/82 ein ganzer Buschen ländlicher Schnurren — „Ein Dorfsidyll“ (22. Oktober 1881), „D' g'sprächig Stund“ (Februar 1882), „Für d' Raß“ (dsgl.), „Das Wünschen“ (Oktober), „Der Weib-fromme“ (dsgl.) — und das ernstgehaltene „Eisblumen“ (Dezember 1882) an.

Angeichts der Überzahl des Gebotenen wird man, so vollendet manches auch ausfiel, doch das traurige Bewußtsein nicht los, daß hier ein heimlicher König tagewerken mußte, und noch länger, weil durch keinen künstlerischen Gewinn gemildert, überkommt einen dieses Gefühl bei der Tätigkeit Anzengrubers als Herausgeber der „Heimat“³⁾. Sie währte vom 1. April 1882 bis zum Mai 1885, seit dem Sommer 1883 führte er überdies anstatt Joseph Ranks die „verantwortliche Redaktion“, d. h. er mußte jetzt auch, was ihm besonders wider den Strich ging, den Handschrifteneinlauf prüfen und die notwendigen Geschäftsbriefe schreiben. Vielleicht hätte die Wochenschrift für Anzengruber den rechten Boden abgeben können, seine von der Bühne verbannte volkerzieherische Arbeit nun mit anderen Mitteln fortzusetzen, Leser und Mitarbeiter als starke Gemeinde um sich als den allbelebenden Kern zu scharen, aber das Blut des Zeitungsmenschen floß

nicht in ihm, wie beispielsweise in seinem Freund Rosegger. Was er dem zu Beginn des „Heimgartens“ geraten hatte: eine gewisse „Stabilität“ des Inhalts, ein bis in die letzte Gliederung des Blattes reichendes persönliches Gepräge, sucht man in den drei von ihm geleiteten Jahrgängen der „Heimat“ vergebens, er war wirklich nur, wie Rank in seinen Erinnerungen andeutet, der pflichtbewusste Beamte, der seine Aufgabe gewissenhaft besorgte, namhafte Leute um Beiträge bat, jeden Mittwoch an den Redaktionsitzungen pünktlich, nur oft „verstimmt und abgespannt“, teilnahm, mit dem Herzen aber (und wer wollte ihm das verübeln?) der Sache fremd blieb. So bot die „Heimat“ auch unter ihm das übliche Familienblattallerlei mit Romanübersetzungen, Erzählungen, Skizzen, volkstümlich-wissenschaftlichen Aufsätzen, Rätseln, einer offenbar von Anzengruber getauften Wochenchronik „Von Fern und Nah, von Ghegestern und Heut“, mit schauerlich wiedergegebenen Bildern und merkwürdigen Bilderklärungen. Da wir von den in der „Heimat“ veröffentlichten Arbeiten höchstens ein paar Gedichte und Blaudereien, sicherlich aber nicht den „Sternsteinhof“ mit der Stellung Anzengrubers in ursächlichen Zusammenhang bringen können, sind neben einigen Buchanzeigen diese Bilderklärungen so ziemlich die einzige schriftstellerische Leistung, welche ihm seine Herausgeberschaft unmittelbar erpreßt hat, und, darf man sagen, er half sich bei ihnen recht gut aus der Schlinge, über einen unkünstlerischen Ritsch sprechen zu müssen. Er dichtete nämlich die „Gemälde“ einfach, teils in Vers, teils in Prosa, in Anekdoten um, und wo er, wie gelegentlich der „Rekognoszierung“, des „Kreuzelschreibers“ und der „Artillerie im Gefecht“, mit der Klaue des Satirikers zupacken oder wo sein soziales Pathos hell durchschlagen konnte, gelang ihm manches vortrefflich.

Dem Tageschriftsteller, nicht dem Dichter Anzengruber, gehören ferner die schlichten Würdigungen der Meisterchauspieler Baumeister und Martinelli, einige Beiträge zur Wochenschrift

„Wiener Leben“, sowie „Dramaturgische Studien“ in der „Gegenwart“ und in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“⁹⁾, und wenn man gerecht sein will, muß man auch einen Großteil der damals entstandenen Gedichte als Journalistenleistung werten. Gelegentliches, wie der „Epilog zu Raimunds Verschwender“ (März 1884), der „Prolog“ zum Direktionsantritt des Fräulein von Schönerer im Theater an der Wien (18. August) und das „Festlied“ für die Konfordia (10. Oktober), trägt dieses Zeichen deutlich auf der Stirn, aber auch „Die Spinnen und die Fliegen“ (März 1878), „Der Frömmste in seiner Art“ (August) und „St. Peters Klage“ (Juli 1881) unterscheiden sich nur durch den Reim von manchem prächtigen Feuilletonschwank. Eine ungetrübte lyrische Stimmung scheint nur selten, als Feiertags-geschenk, über Anzengruber gekommen zu sein, verhüllt und durch Unorganisches beschwert in der Liebeserinnerung der „Regentage“ (Juni 1879), rein und zwingend in der wundervoll-innigen „Volksweise“ (April 1882) und in den Versen der Selbsteinkehr „Im Innern gefest“ (Dezember) und „Ich hab' erreicht das Ziel des Strebens“ (1884). Heben wir noch die „Zwei Schwestern“ (April 1882), „Ich sinn' der alten Fabel nach“ (bägl.), „Das war die Zeit“ und den revolutionären Jorntuf „Nach blutigen Wochen“ (Januar 1884) heraus, so bleibt von dem Gedichtwerk des Jahrzehntes fast lauter Gemachtes übrig, das ein mit den lyrischen Formen Vertrauter jederzeit hervorzubringen vermag.

Ebenso bewegte sich Anzengruber als öffentlich Vortragender eigentlich nur in der literarischen Tretmühle. Er las, das Humoristische vor dem Ernsten bevorzugend, von 1877—88 jährlich einmal im Wiener „Verein für Literaturfreunde“, doch auch in anderen Gesellschaften und vor den Studenten; 1882 und 1884, von allen Seiten herzlich gefeiert, in der Prager „Konfordia“, 1883 in Graz, 1886 in Tepliz, 1887 in St. Pölten, Brünn, Breslau und unter sehr geringer Teilnahme des Publikums in München, doch wog ihm der Beifall Heysses und Defreggers dieses Manko reichlich auf, so wie er sich in Graz

Hamerlings als Zuhörer besonders gefreut hatte. Ihm zu lauschen muß, wenn man den Zeitungen glauben darf, ein Genuß gewesen sein, so genial hielt er die Gestalten in Stimme und Tonfall auseinander, so bis ins Letzte durchleuchtete sein Vortrag ihr inneres Wesen. Er selbst aber „fühlte sich bei derlei“, wie er Ada Christen gestand, „sehr unbehaglich“, „soll man lesen,“ sagte er ein andermal zu Rosegger, „so muß man lesen. Ums Hören geht's ihnen ja eigentlich doch nicht, sie wollen es nur sehen, das Tier mit dem großen Schädel“. Bloß der Zwang des Erwerbes ließ ihn eine Unlust überwinden, die seinen Puls bis zu 120 Schlägen in der Minute empor schnellen machte, und so werden wohl eher die gedämpften Töne, in welchen die Freunde Tyrolt, Bettelheim und Rosegger von diesen Leistungen des Meisters berichten, das Rechte treffen, wird sich der große Vorlesekünstler Anzengruber erst im vertrauten Kreise der Allernächsten offenbart haben, die er gewöhnlich einmal des Jahres zu solchem Ohren- und zu anderweitigem Schmaus einlud. „Bis in das feinste Geäder seiner Technik, bis in das Herz seiner Gestalten glaubte man zu schauen, das Werden und Wachsen jedes tragischen und humoristischen Motives zu beobachten, die feinsten Abstufungen der ‚Gebärde der Rede‘ wahrzunehmen . . . Es war, als ob er seine Dichtungen aufs neue, aus dem Stegreif hervorbrächte, und nichts wurde einem deutlicher, als daß dieser Poet keines seiner Worte am Schreibtisch gefunden, sondern jedes nur und erst dann zu Papier gebracht hatte, nachdem es in seinem inneren Sinn laut geworden war“ (Bettelheim).

Wem es von dem Wust der Namen und Tatsachen, vor dem rastlosen Tagelöhnerfleiß und seinen oft schalen Früchten etwas wüßt im Kopfe geworden ist, der möge hier seinen Schritt für eine kurze Weile hemmen und sich vor Augen halten, daß dieses graugetönte Mosaik der kleinen Pflichten, der ablenkenden Aufträge und zersplitternden Arbeiten Stunde für Stunde, jahraus, jahrein auf Anzengruber eindrangte, daß es ihm als kaltes „Du mußt, wenn du leben willst!“ das Licht verstellte

und ihn nur wie auf Raub zu seinen großen Plänen, seinen liebsten Aufgaben kommen ließ. War er zu Beginn des Zeitraumes nichts als „Schreibmaschine, dramatische Schreibmaschine“ gewesen, so mußte er sich zu dessen Ausgang „an dreifach gedrehter Arbeitskette“, fühlte sich „an den Schreibtisch mit kürzestem Bindfaden angehängt“ und das nicht wegen der Umarbeitung des „Schandflecks“, wegen des „Vierten Gebotes“, des „Sternsteinhofes“ und eines (1881) im Geiste auftauchenden hohen Dramas, sondern weil ihn der Tagesbedarf im Göpel umhertrieb. Der häufige Rehrreim „müde, sehr müde“, die Stoßseufzer über Abgespanntheit und ein „sich hart Arbeiten“ haben hier ihren Ursprung, von hier stiegen die Nebelschwaden einer trüben, sich sogar gegen Erfolg und Beifall miselüchtig verschanzenden Stimmung auf. Das war um so verhängnisvoller, als auch vom heimischen Herde her kaum je ein Lichtstrahl das Wolfengrau durchbrach. Ein traurig Einsamer, nahe und doch welkenfern, scheint er unter den Seinen geweilt zu haben, obwohl er, wie andere Väter auch, den Kleinen Papierfiguren ausschchnitt, Häuser baute und — wofür war er ein Dichter? — für ihr Puppentheater das Märchen vom Rotkäppchen bearbeitete: im Dialekt und mit Kasperl als Treiber. Aber ihnen nahe zu kommen gelang ihm nicht. Wirklich warm werden, wo er über die Kinder spricht, seine Briefe nur gelegentlich des Todes der kleinen Barbara („Briefe“ II 86/7), und als er deren verwaiste Kinderklapper fand, warf er auf einen im Nachlaß noch erhaltenen Zettel einige feine Worte der Wehmut hin. Diese Kargheit des Gefühlsausdruckes im Verein mit den sprechend dürftigen Jugenderinnerungen Karl Anzengrubers bestätigt, was eine schroffe Notiz des Nachlasses kurz und bitter feststellt: daß Frau Abelinde nicht nur in ihres Mannes Leben an sich, sondern auch zwischen ihm und seinen Kindern als ein „fremdes Element“ dastand; daß eine Spur ihres Wesens, die er hypochondrischen Blickes in den Kleinen entdecken mochte, genügte, damit er an ihnen „keine Freude habe“.

Etwas Distanz mußte da wohlthun. Er schaffte sie sich bald, indem er der Familie nicht in die Sommerfrische nachfolgte, ein andermal durch Aufnahme einer kleinen Arbeitsstätte fern von den Seinen und leider am seltensten durch Reisen, obwohl gerade sie nach Roseggers sachkundigem Urteil „seiner Person und seinen Dichtungen“ sehr zuträglich gewesen wären. In letztere wäre durch den reinen Sonnenschein in der Natur vielleicht etwas weniger ägende Schärfe und etwas mehr harmlose und lebensfreudige Heiterkeit gekommen, und der mit seinem Nervenkapital Raubbau Treibende hätte auf ihnen neue Kräfte gesammelt. Aber die ewige Ebbe in der Börse und eine seltsame Bangigkeit, die ihn aus dem ländlichen Frieden immer wieder in Staub und Hast der Großstadt wie zu etwas Unentbehrlichem zurücktrieb, standen längeren Wanderfahrten stets hemmend im Wege. So wurden die zwei Wochen Marienbad in der ersten Septemberhälfte 1878 und 1879¹⁰⁾ und knapp vor dem Tode der Monat Hall (16. Mai bis 16. Juni 1889) noch seine ausgiebigsten, durch den Kurgebrauch aber auch anstrengendsten Ausflüge, sonst raffte er sich nur zu drei, vier Tagen des Ausspannens auf. Und doch ward ihm jede dieser Reisen — vom 17. bis 19. September 1873 zu Schlögl's silberner Hochzeit nach Würzzuschlag; vom 29. Juli bis 2. August 1875 nach Payerbach, Bruck, Leoben, Rottmann und Amstetten; im Mai 1884 mit Bettelheim und Chiavacci zu Raimunds Grab nach Gutenstein; endlich ein paar Spritzfahrten nach Millstadt zum Verleger des „Figaro“ Rudolf v. Waldheim — wurde ihm sogar manche der strapazenreichen Vorlesetouren zur Quelle eines vertieften Lebensgefühles, ob er sich nun an der Liebe und Bewunderung der Prager Deutschen wohllich erwärmte, ob er dank seinen jungen Begleitern nach Gutenstein sich selbst bis zum tollsten, ausgelassensten Scherz verjüngte oder ob er auf der „Erholungsreise“¹¹⁾ von 1875 die Mühen und Träume der Wanderzeit voll romantischer Wehmut nochmals durchkostete. Was damals in Bruck und Leoben von Bildern auf

ihn einstürmte, Kollegen, Rollen und Liebesspiele, die erkalteten Freundeshände der Mutter und himmelweite Hoffnungen, alles legte seinem geschärften Blick die große Linie seines Daseins bloß, den Weg aus dem Märchen zur verstandesklaren, bitter traumlosen Ernüchterung. Grund genug, um sich von diesem schmerzumbunkelten Spiegel fortzustehlen und die für einen Monat geplante Rundreise nach einer halben Woche abzubrechen.

Ausgiebiger als durch Reisen befriedigte er sein Bedürfnis, dem Werkeltag wenigstens für Stunden zu entgehen, durch schriftlichen und mündlichen Verkehr mit Freunden. Mit Julius Duboc zwar, mit Paul Lindau, Fritz Mauthner und dem Monisten im Bauernrock, „Steinklopferhanns II.“ Konrad Deubler aus Goisern, kam es nur zu einem hie und da vertraute Töne anschlagenten Briefwechsel. Josephine Gallmeyer wieder war viel zu genial-sprunghaft, als daß sich die gegenseitige aufrichtige Wertschätzung von Dichter und Künstlerin über die Formen herzlicher Kameradschaft hätte erheben können. Noch weniger weit gedieh der Verkehr mit dem ebenso bedeutenden wie menschlich „gewinnenden“ Philosophen Bartholomeus von Carneri. Doch dürfen wir es ihm nicht vergessen, daß er, von Bolin angeeifert, einmal das aussichtslose Unternehmen erwog, als Mitglied des Reichsrates im Taaffeschen Österreich einen staatlichen Ehrengelalt für den kirchenstürmenden Poeten durchzusetzen, und ein andermal bemühte er sich, freilich ebenso vergebens, ihn in der Hofbibliothek unterzubringen¹²⁾. Dafür wuchs sich die Bekanntschaft mit dem Professor Wilhelm Bolin aus Helsingfors (geb. 1835) von Jahr zu Jahr mehr zu einem beide Teile beglückenden Lebensbunde aus, wurde jener 12. Oktober 1876, an welchem der Schwede dem Wiener vorschlug, den von Shakespeare ins Tragische gewendeten Stoff des „Timon von Athen“ humoristisch zu behandeln, zu einem der wenigen frohen Postage in Anzengrubers lichtarmem Dasein. „Welt-Undank“ (so sollte die Timon-Romödie heißen) kam wohl nicht

zustande, ebensowenig eine „Finnländische Molly“ (nach dem „Neuen Pitaval“), eine dramatische Behandlung Konrad Deublers und ein „Dorshamlet“, aber die kunsthandwerklichen Beratungen, das gemeinsame Planen und Erwägen führte Schritt um Schritt zu einer echten, nur zwischen zwei Reiblosen und Aufrechten möglichen Männerfreundschaft. Weil er, was ihm selbst an dichterischen Wünschen und Zielen vorschwebte, durch Anzengruber verwirklicht fand, verabschiedete Bolin den Drang eigenen Gestaltens und ordnete sich dem Größeren zu treuen Diensten unter, hier anspornend, Zweifel bannend und, wenn es not tat, tadelnd, dort zartfühlend helfend, immer aber aus dem feinsten Verständnis heraus für die Seele des anderen. Ein Verkünder des Österreichers im fernen Norden, warb er ihm durch Übersetzung des „Redigen Hofes“, des „Einsam“, von „Treff-Aß“ und von „Hartingers Sirtin“ Anhänger, ein Mäzen nicht mit ererbten Schätzen, sondern mit dem Ertrag mühereicher Arbeit, ermöglichte er ganz in der Stille die Wiedergeburt des „Schandflecks“. Anzengruber umgekehrt lebte sich nach Kräften in den reichen Interessentkreis des Freundes ein, indem er eifervoll dessen Shakespeare- und Feuerbach-Studien folgte, mit nimmermüder Teilnahme begleitete er Bolins Dramatisierung des „Einsam“, bemühte sich, seinen Einaakter „Des Königs Patenkind“ an einer Wiener Bühne unterzubringen, und vor allem: er enthüllte ihm sein Herz wie nur einst in verklungenen Tagen dem getreuen Franz Lipka, zeigte ihm rückhaltlos die Wundmale, die er von der Gleichgültigkeit und dem Fortschrittshaß der Zeit im Fleische trug. Dieser starke Unterton tiefsten Vertrauens, etwas zwingend Bedürfnishafte der Aussprache hebt die Briefe nach Helsingfors adelnd über die anderen Schreiben der Zeit, so daß sie zusammen eine große Konfession des Alternden als Mensch und Dichter bilden, und außerdem geben sie uns eine ungefähre Vorstellung davon, welche Lasten sich Anzengruber während der sieben Besuche Bolins in Wien (seit Februar 1878) von der Seele gesprochen haben mag.

Anderer Art, lauter und wienerischer waren die geselligen Freuden, die sich der Abgearbeitete Donnerstags (später Freitags) bei denen um Schögl und am Mittwoch in der jüngeren Tafelrunde der „Nische“ gönnte, aber darum entsprangen sie um nichts weniger dem Ursprung seines Wesens. Ja den elementaren, sozusagen auf die einfachsten Grundlinien zurückgeführten Anzengruber konnte man, je mehr ihn das Leben in sich selbst zurückscheuchte, nirgends besser finden als in den verräucherten Kneipstuben des „Grünen Kappls“, des „Schwarzen Gattern“ und der „Goldenen Birn“ oder in der Mauernische des Wintersteinschen Gasthauses beim Schottentor: da ward aus der „lebendigen Schreibmaschine“ wieder „ein Mensch von völlig eigener Prägung, ein tapferer Streiter und behaglicher Zecher, bald behaglich und beschaulich genießend die Dinge rings um sich herum, bald kampfbereit und fehdelustig“ (Brahm). Wenn hier, den blitzenden Kneifer auf der kühn gebogenen Nase, der untersekte, wildhaarige Mann, dem der rot herabwallende Bart oft den „Schlips“ ersetzen mußte, die Riesenmengen seines Nachtmahls schweigend und heißhungrig verschlang, daß vor ihm nach Brahms Urteil die großen Esser Keller und Jbsen bescheiden zurücktreten mußten, wenn er kunstgerecht „eine Chartreuse oder einen Benediktiner mit der Zunge gegen den Gaumen drückte und den Schlund hinabgleiten ließ“, wenn er sich bis zum Morgengrauen mit Freund Alt oder Juch oder sonstwem die gewagtesten Kalauer und die faustigsten Scherzworte zuwarf, so brach in all dem seine zähe, durch keine Enttäuschung, keine Sorge zerstörbare Lebensfreude siegreich durch. Der feurige Volkstribun in ihm, dessen revolutionäres Pathos die Zensur von seiner eigentlichen Rednerbühne weise ausschloß, formte hier seine Anklagen gegen die sozialen und literarischen Schäden der Zeit, gegen das Klüngelwesen, die Beamtenunfähigkeit, den lauten und leisen Rückschritt, gegen den „drohenden Pauperismus und die falsche ‚Gemütlichkeit‘“ zu spitzen Pfeilen und wuchtigen Donnerkeilen. Der daheim

von keinem Findexglück belohnte Menschenfucher sammelte in diesen Beiseln einen erlesenen Kreis von Originalen, von gleich ihm ursprünglichen und gerademüßigen Leuten, gleichgültig welches Titels und welches Ranges. Sein scharfes Auge entschied über Aufnahme und Ablehnung der Bechgenossen: wer ihn zum Sprechen anregte oder gar einen freundlichen Blick über die Zwickergläser hinweg erhielt, durfte wiederkommen, wer ihn durch Zutunlichkeit, aufdringliche Vielwisserei, absprechenden Hochmut u. dgl. in ein finsternes Schweigen hineinhekte, mußte sich weitertrölen.

Die „Schlögl-Gesellschaft“ erweiterte sich so um den grundgütigen und grundgelehrten Rudolf Falb, einst als Priester Rosegggers Lehrer an der Handelsakademie und damals auf gutem Wege, sich als Astronom und Wetterkündler einen klangreichen Namen zu machen; um den Meisteraquarellisten Rudolf Alt, dem bei allem gediegenen Arbeitsernst der Schalk und Kalauerteufel im Nacken und eine unverwüßliche Lebenslust zutiefst im Herzen saß; um den ton- und wortgewaltigen Hofkapellmeister Hans Richter, um die Theaterleute Ludwig Gabilon, Joseph Leminsky und August Förster und zu Beginn der achtziger Jahre, als auch der neue Name „Anzengrube“ für die Runde in Schwang zu kommen begann, um eine ganze Schar von Jungen: den Germanisten Erich Schmidt, den Historiker Heinrich Friedjung, den Politiker Joseph Wendel, den damaligen Feuilletonredakteur der „Presse“ Anton Bettelheim und um den auf Schlögls Spuren, nur weicher und lyrischer einhergehenden Vinzenz Chiavacci¹³⁾.

Die Mittwochgesellschaft der „Nische“, die aus den Komiteefitzungen der Kurzbaumer Akademie (1879; vgl. S. 278) hervorging und die unter dem Vorsitz der Dichterin Uda Christen zuerst in Wintersteins Gasthaus, dann im „Roten Zgel“ und beim „Lothringer“ tagte, betrachtete Bismarck als ihr „Ehrenmitglied“ und zählte Künstler und Gelehrte jeder Art zu den Ihren: die Maler Rudolf Alt, Ernst Juch, l'Allemand, Julius

Berger, L. G. Fischer, Joseph Hoffmann, Marak und Obermüller, den Bildhauer Costenoble, die Musiker Baumgartner und Hans Richter, die Schriftsteller Briller und B. K. Schembera, Theaterdirektor Strampfer, den Abgeordneten Dumreicher, Ada Christens Gatten Rittmeister Abdelmar von Breden und die bisweilen wohl allzustark im „Fach“ schwelgenden Ärzte Juris und Prof. Albert. Einige von ihnen, so Fuch und Schembera, traten auch der „Anzengrube“ bei, im allgemeinen aber scheint sich die „Nische“ dem Zuzug fremder Gäste strenger verschlossen zu haben, schon um der hier herrschenden parodistischen Laune willen, die, sollte sie wirken, gegenseitige Vertrautheit der Mitglieder voraussetzte. Der Übermut, dieser eigentliche Spiritus familiaris des Kreises, hat sich in ein paar reizenden Sächelchen bis zum heutigen Tage lebendig erhalten, in allerhand Karikaturkarten, Figürchen und Widmungsgegenständen des gnomenhaft bartumrahmten, schabernackfrohen und fingerfertigen Zeichners am „Figaro“ Ernst Fuch, eines Meisters jeglicher Kleinkunst, und in geistesverwandten Gelegenheitsgedichten Anzengrubers. Als seltene Blätter in Zweifarbendruck auf Bütten, ein andermal im japanischen Stil marschierten, schön geziert mit Bildchen und Leisten, harmlos neckische Geburtstagsbänkel für Alt und für Rittmeister Breden auf, der, ein strammer Deutscher und Judenhasser, sich von Richard Wagner, Bismarck, einem Ritter und einem polnischen Juden ansingen lassen muß. Der lieben „weitgepreißen“ Frau Ada gilt ein „Schöner Sangesgruß zum Wiegenfeste“, dem Antisemitismus Schemberas der handschriftlich erhaltene jzenische Alt „Der ewige Jude“, in welchem nicht nur semitische Zähigkeit und plumpe Judenfeindschaft, sondern auch das Bühnenwesen und die Zensur manchen saftigen Gieb abbekommen¹⁴).

In der bunt vorüberflutenden Schar der Gefährten und Zechkumpane verdient Ada Christen (1844—1901) einen Augenblick des dankbaren Verweilens, weil sie, ihrem größeren Freunde schicksalverwandt und schicksalstark wie er, ihm durch

ihr männliches Handeln Achtung, durch ihr Zartgefühl liebevolle Zuneigung und durch ihre mütterliche Kunst, zuhören zu können, Vertrauen einflößte wie ein Beichtiger, und neben ihr heben sich je zwei Männer, die Anzengruber charakteristisch umrahmten, bedeutsam und liebenswert hervor: einerseits die gereiften Meister der Schwesterkunst Alt und Fuch, anderseits die Jünger und Verkünder Bettelheim und Chiavacci. Das ältere, im Vollgefühl begnadeter Schaffenskraft gefestete und in seinen Gesinnungen einige Dreiblatt schuf sich wechselseitig eine Atmosphäre der verdichteten, jede Minute als Genuß einschlürfenden Lebensfreude, ob sie nun stumm vor sich hinpafften, sich in Wortspielen und Späßen toll überfugelten oder die flache Zeit grimmig lästerten — denn dies und nicht etwa Handwerksschwatz füllte ihre vielen Abende zu zweit und zu dritt aus. Die beiden Jungen wieder, deren inniges Verhältnis zur Mutter den Dichter sofort menschlich warm berührte, bildeten einen immer bereiten Chor des Verstehens und der Teilnahme, sie bewährten sich als treffliche „Förderer und Penzer“, denen es Anzengruber „verstattete, sich um sein Produzieren zu bekümmern, und auf deren Wort und Urteil er etwas gab“, und mit dem nimmermüden Feuer überzeugter und überzeugender Begeisterung trachteten sie, ihrem Helden endlich den notwendigen Widerhall im Volke zu verschaffen. Wenn sich die Lebenslinie des arg Vernachlässigten aus der „bösen Zeit“ von 1879 und dem „bösen Jahr“ 1880 allmählich wieder zu heben begann, so daß die Kalendereintragungen von 1884 in ein gewichtiges „Zufrieden!“ ausklingen konnten, so hatte daran Bettelheims Fürsorge ihren wohlgemessenen Anteil.

Denn seine wiederholten Hinweise in den Zeitungen vermochten den Direktor des Wiener „Stadttheaters“ Karl v. Bukovicz schließlich dazu, das Aufführungsrecht von fünf Stücken zu erwerben und am 6. Oktober 1883 mit dem „Pfarrer von Kirchfeld“ einen Anzengruber-Zyklus zu eröffnen. Der Dichter half zwar den seiner Art ungewohnten Schauspielern — es waren

vor allem die Damen Schratt, Marberg, Berg und die Herren Tyrolt, Mitterwurzer, Heinrich und Thalbot — das Verständnis erarbeiten, indem er vorlas, erläuterte und mitprobte, aber die ironischen Zweifel an dem Wert dieser Wiedererstehung wollten anfangs in ihm nicht verstummen, und die unausgegliche Darbietung des „Pfarrers“ schien ihm recht zu geben. Doch „schon der Meineidbauer war in Gesamt- und Einzelleistungen viel gerundeter, bedeutender“, und je weiter der Zyklus mit dem „G'wissenswurm“, den „Kreuzelschreibern“ und dem „Doppelselbstmord“ fortschritt, desto lebendiger und höher ragend wuchs Anzengrubers Dichtergestalt aus ihm auf. An 74 Abenden konnte er, trotz mancher Saumseligkeit des Direktors, seine Werkkraft ausüben, dann raubte ihm der Brand des Stadttheaters (16. Mai 1884) die neugewonnene Stätte. Dafür begann man eben damals an der „Burg“ mit dem Gedanken zu spielen, einzelne Werke herüberzunehmen, Graz jubelte dem „Meineidbauer“, „G'wissenswurm“ und den „Kreuzelschreibern“ mit der „fesch'n Pepi“ als Broni, Horlacherlies und Josepha zu, Wittmann sprach in der „Neuen Freien Presse“ (wie lange hatte man schon solche Töne nicht vernommen?) von dem „Klassiker unserer heutigen Volksmuse“, Rosegger im „Magazin für die Literatur“ (1884) und Bettelheim in „Westermanns Monatsheften“ (1886) suchten seinen Ruhm wieder einmal ins Reich hinauszutragen.

Mochte jede dieser Einzelheiten an sich den Vielenttäuschten auch nur wehmütig lächeln machen, in ihrer Summe schufen sie doch eine Luftsicht des Behagens und der Wärme, in welcher manche eingeschüchterte Hoffnung sich zu regen, mancher well gewordene Trieb neu zu grünen begann. Hatte er noch am 11. November 1883 der Gallmeyer hart unterstrichen abgewinkt: „Stück schreib ich keins! Die Zeit is mir nit darnach!“, so hieß es nun am 27. März 1885: „Ich befinde mich ganz wohl . . . und nehme nun in aller Ruhe meine dramatische Tätigkeit wieder auf“ — ganz so, als sollte er doch noch ein-

mal den Ende 1883 trüb abgewiesenen „Kausch“ erleben, „das Theater, die Bühne nicht nur für sich als den Weg aus Drang und Not, sondern überhaupt als solchen für das zeitgenössische Publikum“ anzusehen. Auch die materiellen Bedingungen für die große Wendung zum Guten schienen sich einstellen zu wollen: Denn am 21. Mai 1884 übernahm Anzengruber, von Fuch empfohlen, die Redaktion des „Figaro“, tags darauf bestellte ihn Jauner an der Wien zum Theaterdichter — Posten, deren einer monatlich 230, der andere 100 Gulden eintrug. Und als wollte er nach außenhin andeuten, daß nun das Jahrzehnt des schweren Kampfes vorüber und die gesicherte Zeit gemächlichen Fortschreitens gekommen sei, erwarb er sich, einen alten Sehnsuchtstraum befriedigend, im Juni 1885 ein Häuschen in Penzing. Leider nur waren diese Strahlen späten Glückes, die er und noch mehr die Freunde voll Zuversicht begrüßten, nicht die Vorboten eines neuen Morgens, sondern das scheidende, trügerische Abendgold auf einem allzufrüh gealterten Scheitel.

Zehntes Kapitel

Die Romane und letzten Bauern Dramen. Das sexualethische Problem

Wie zwischen 1870 und 1875, gab Anzengruber auch im anschließenden Jahrzehnt in bunter Folge Dorf- und Stadtdichtungen, und jede der beiden Arten schaffte sich kraft den in dem betreffenden Milieu liegenden Voraussetzungen einen eigenen Themenkreis. Die vielseitige Abhängigkeit des bürgerlichen Lebens und die im Großstadttreiben von Jahr zu Jahr auffälliger hervortretende Umschichtung der Gesellschaft rückte für die Werke dieser Gruppe die sozialen Konflikte in den Vordergrund, das zeitlich weniger Bedingte, rein Menschliche und Allgemeingültige fand in den von der „Kulturschminke“ immerhin weniger verfälschten Bauern die angemessenen Träger. Je entschiedener sich darum die zeitlose Kernfrage nach dem Verhältnis der Geschlechter von dem noch im Konventionellen verankerten Eheproblem löste (vgl. S. 228 ff.), desto naturnotwendiger wuchs sie in den ländlichen Umkreis hinein: noch von einer Anekdote umhüllt in „Gänseliesel“ und „Verderbtes Leben“ (1872), alle Vorgänge und Menschen beherrschend und durchleuchtend im „Schandfleck“.

Gleich zu Häupten des Romanes steht eine dunkle Verirrung des Geschlechtstriebes, nackt und bloß, weder gemildert vom Scheingold einer rasch verrauschten Liebe noch äußerlich legitimiert durch die Ehe: Rosel, das bisher treue Weib des alternenden Grundbesitzers Joseph Reindorfer, hat sich in einer törichten Stunde mit Florian Weninger, dem übel beleumundeten Bastardsohn des Müllers Herlinger, vergangen und unter dem Gewicht dieses einen Fehltrittes zerreißen die festen Bande von zwanzig Ehejahren, formen sich die künftigen Schicksale

dreier Menschenpaare. Als die auslösende Kraft bewährt sich dabei die Macht des Herkommens, aber das Ziel, zu welchem die Handlungsträger, von ihr gedrängt, hinsteuern, steht weit jenseits der Gesellschaftsmoral im Reich der höheren sittlichen Ideen. Was den alten Reindorfer die Frucht der Sünde mit seinem guten Namen decken heißt, ist ursprünglich bloß der Gehorsam gegen den bürgerlich-bäurischen Ehrbegriff, eben der entfremdet ihn seinem Weibe und läßt ihn bei jedem freundlichen Blick für die kleine Magdalena glauben, daß er dadurch seine „eheleiblichen“ Kinder Leopold und Elisabeth irgendwie verkürze. Der harte Wunsch, den lebendigen Zeugen ihrer Sünde der Frau nicht aus den Augen zu rücken, macht den Bauer widersprechen, als die Ehebrecherin das eben Geborene der Kirche weihen will; ein kaltes Pflichtgefühl, das ihm zuruft: „Nur nicht unchristlich, unchristlich darf man nicht sein!“ hindert ihn, die Kleine hart zu züchtigen, als sie in kindlicher Unschuld mit Weningers Söhnchen Flori zur Mühle läuft, und mit den gleichen Worten ermahnt er sich, Lenis holde Zutunlichkeit nicht schroff abzuweisen. Aber je länger, je leiser spricht die sogenannte Stimme des Blutes, und die Verwandtschaft des Denkens knüpft ihre Fäden. Elisabeth heiratet und vergift im neuen Heim ihrer Eltern. Leopold großt den Alten, weil sie sich seiner Ehe mit der leichtfertigen Melzer Sopherl widersetzen, dafür aber wirbt Leni mit jeder Handlung, jedem Blick um die Neigung ihres vermeintlichen Vaters, dessen verhaltenes Wesen und wortfarger Biederfönn es ihr im Innersten angetan haben. Ohne von ihm gezeugt zu sein, wird sie doch Schritt um Schritt sein Kind, weil, wie ihre Bewegungen, so ihre Meinungen vom Leben, vom Schickslichen und Guten seine Prägung tragen, und daß es so sei, fühlen sie beide in dem schicksalträchtigen Augenblick, als Müllers Flori durch seine ahnungslose Mutter um die Hand der geliebten Halbschwester anhält und die traurige Wahrheit nun über die Lippen des Alten muß. Da, am Ende dieser qualvollen Aussprache, die

den Gleichklang zweier blutferner Seelen wunderbar schlicht veranschaulicht, holt Reindorfer aus tiefer Brust die Worte heraus: „Es dürft' mein eigenes Kind sein.“ Seltsam: die er in die Welt setzte, gehen ihre eigenen schlimmen Pfade — der „Bankert“, dem er nur unter harter Selbstüberwindung seinen Namen lieh, will, da er in die Fremde zieht, um den Makel der Geburt zu vergessen, nur seinen, des Ziehvaters Segen und versagt sich der leiblichen Mutter. Hat er noch einen Grund zu grollen? Schenkte ihm jener durch das dahinhuschende Schattendasein der Sünderin bitter genug gebüßte Fehltritt nicht viel mehr sein einziges wirkliches Kind? Ein Dankbarer fast, kein Verzeihender bloß, steht er am Sterbebett seines Weibes, dem die Scham vor der Tochter den letzten Todesstoß gegeben, ein Weiser, der die Bedingtheit aller sittlichen Maßstäbe ahnend erfährt, empfängt er den ehrenden Besuch von Denis künftigem Gatten, und von Sohn und Tochter roh aus dem Hause getrieben, in König-Deer-Schmerzen geläutert, erkennt er, da er in Denis Armen ausatmen darf, wie herrlich „der Schandfleck sich selber ausgetilgt“ hat.

In diesem Gegensatz zwischen Voraussetzung und Ergebnis, zwischen Weg und Ziel steckt eine tiefe Lebensironie, und sie ist für das Werk um so wesentlicher, als sie ihm das wichtigste Kunstmittel der Charakteristik geliefert hat und, bis zur Behmut abgetönt, in allem mitschwingt: Derselbe Priester, welcher das Sündkind tauft, vermag den alten Herlinger vor dem Tode dazu, die Mühle auf den Florian Weninger, die Frucht seiner übermütigen Jugend zu schreiben. So wird der Vagant seßhaft und landet mit seiner gutmütigen Zuhälterin Aloisia im Hafen der bürgerlichen Ehe, indes gerade anderswo, von ihm geweckt und ebenso unerwünscht wie seinerzeit er, ein Licht aufzuflackern beginnt. Ansehen und Wohlstand gewinnt Weninger wohl, sonst aber fesselt ihn die Stunde der Freiheit und des Selbstvergessens um nichts milder als die Genossin seiner Schulb. Denn wie Rosel sich in Vorwürfen verzehrt, so zahlt er das

Dasein eines verbotenen mit dem Leben seines ehelichen Kindes. Sein Flori, der dem Lenchen von Kleinauf gut war und die geheimnisvolle Stimme des Blutes für Liebe nahm, meint dem Schicksal das grausame Spiel mit seinem Herzen heimzahlen, die Leere seines Innern übertäuben zu können, indem er es im Kämmerchen der Dirnen, auf dem Tanzboden und bei Kaufereien noch ärger zu treiben beginnt als einst sein Vater. So gerät er an einen wüsten Gefellen, erst nur des „Ruhmes“ halber, dann, als er den Unhold ein armes Kind bedrängen sieht, in furchtbarem Ernst. Es ist der alte Flori, der gute, brave Junge, der sich, um Eichen zu retten, mit dem Gegner in den furchtbaren Abgrund hinunterrollen läßt; der alte Flori auch, dem die Befreite zeit lebens einen Ehrenraum in ihrem Herzen weihen wird, und doch — wem lächelte nicht aus der lyrisch angedeuteten schwärmerischen Verklärung eines Kaufhandels ironisches Weltverstehen wehmütig entgegen? Daraus und aus dem kühnen, vom „Meineidbauer“ her bekannten Symbol, die beiden Opfer der gleichen Schuld, Rosalia Reindorfer und Flori Weninger, von einem Leichengefolge zur Grube geleiten zu lassen? Leidvolles Dulden und toll sich betäubender Selbstbetrug hören eines wie das andere im Tode auf, aber der Bettlerweg des Müllers, des „Reichsten in der Gemeinde, des Stolzesten“ dauert fort. Seiner harret, der Größe seines Fehls entsprechend, noch ein bitter ironischer, herb demütigender Gang: daß er Leni, sein natürliches Kind, in sein vereinsamtes Haus holen kommt, und daß sie sich ohne Schwanken zu ihrem Vater im Geiste, zu Josef Reindorfer bekennt.

Im Ehebruch gezeugt, durch eine lenzhafte keusche Liebe von der Gefahr der Blutschande bedroht, dankt Magdalena den besten Teil ihrer Erziehung eben diesem ihrem Mißgeschick. Denn die kühle Abneigung ihres Ziehvaters und das kinderhaft starke Gefühl von seinem inneren Werte haben sie Tag für Tag an sich arbeiten lassen, bis sie ihm gefiel, d. h. bis sie so maßvoll und besonnen ward wie er; hier erwuchs ihr

das Bedürfnis, sich über jede ihrer Handlungen Rechenschaft zu geben und, von aller Schulphilosophie unbeschwert, doch den kategorischen Imperativ als Herrn über sich anzuerkennen, hier auch die verhaltene, allem Guten und anspruchlos Gediegenen zugewandte Liebesfülle. Von so hochverehrter Hand in ihre Brust gepflanzt und durch das üble Beispiel Leopolds und Sepherls noch fester gestützt, ist für Leni die Forderung der Ehrbarkeit und des Sittlichen im Liebesleben etwas viel zu Selbstverständliches, als daß ihre Neigung zu Flori nicht in dem Augenblick verlöschen müßte, wo sie zum Bewußtsein ihres Geschwistertums erwacht. Oder wie es Anzengruber den Bedenken Dubocs gegenüber ausdrückt, ein Mädchen von so kühler Art dürfe nicht in einen solchen, eigentlich nach einem tragischen Ausgang verlangenden Konflikt gestellt werden: „Nur einer ethischen Beziehung beider Geschlechter kommt die Bezeichnung Liebe zu. Sobald das Ethische eines Geschlechtsverhältnisses derart in Wegfall kommt, daß es von den Beteiligten wahrgenommen wird, entfällt auch die Liebe als solche . . . In dem Roman liegt der Entfall des Ethischen in dem Verhältnis scharf angedeutet, und der Greuel der Blutschande, vor dem beide Teile zurückscheuen, hebt die Liebe auf,“ die „Tragik“ der „unglücklichen Liebe“ findet also keinen Gegenstand mehr. Wohl! Aber es fragt sich dafür desto mehr, ob die Erkenntnis, daß Rein und Unrein in Dingen der Liebe einander so erschreckend nahe liegen, in Magdalenen das Aufkommen dieses Gefühls fortan nicht überhaupt verhindern müßte. Vielleicht geht die Agnes Bernhofer vom „Ledigen Hof“ jenen Weg des Verzichtes, den folgerichtigerweise schon Leni hätte einschlagen müssen¹⁾, nur daß die technische Notwendigkeit, ihr Schicksal weiterzuspinnen, bis sie sich des völlig verlassenen Reindorfer annehmen kann, dem Dichter diesen Ausgang verwehrt. Aber organisch weiterwachsen konnte der Roman unter einem solchen lediglich formalen Zwange eben auch nicht. Wenn die Fortsetzung, soweit Leni die Heldin ist, in Wien spielt, so fällt das der Redaktion

der „Heimat“ — in dieser Zeitschrift, Nr. 1—26, erschien das vom 23. Februar bis zum 25. August 1876 geschriebene Werk im Frühling und Sommer desselben Jahres²⁾ — zur Last, denn sie lag dem Dichter während der Arbeit an, doch auf Bedürfnis und Anschauungskreis der meist großstädtischen Leser Bedacht zu nehmen. Doch auch in der Umarbeitung gliedert sich der zweite Teil nur wie eine neue Novelle mit gleicher Hauptperson dem Vorausgehenden an.

Die erste Fassung schaltet als Überleitung vom Dorf zur Stadt eine Fahrt Venis mit einem fabulierenden Fuhrmann ein. Bei ihrem Onkel in der Kreisstadt und bei dessen Wiener Schwägerin muß die Heimatflüchtige allerlei Lieblosigkeiten zwischen Mann und Frau, Überhebung kleiner Handwerksleute, Rohheit und sozialen Unverstand mit anschauen, an den Ausbeutertölpeln schwindelhafter Dienstvermittler geht sie klug vorbei und landet endlich, von einer freundlichen Grünzeughändlerin empfohlen, im Hause des alten „Herrn von Fischer“, um dessen mutterloses Sohneskind zu betreuen. Das tut sie mit soviel Hingabe und Zartgefühl, ihr offenes, bescheidenes Wesen gewinnt die Herzen aller so, daß sich hier, was der plauderhafte Fuhrmann als trauriges Satyrspiel erzählt hatte, im Ernst anzuspinnen beginnt, nämlich eine Liebschaft zwischen Herrn und Magd. In der Sorge um das zarte Pflänzchen Augustchen, nicht in überhitzter Liebesglut finden Veni und der junge Kaufherr Gustav Fischer einander zu schön abgestimmter Seelenharmonie und auch dem vertriebenen Joseph Reindorfer wird ein warmes Ruheplätzchen an ihrem Herde zuteil. Dieses Geschehen ist recht alltäglich, doch nähme man es mit Freuden hin, wenn nur der „spafthafte“ Herr von Fischer, der unleidlich wortfarge Geschäftsfreund des Jungen, Mittrowitzer, und die „geistreiche“ Tante Helene irgendwie die gleiche Künstlerhand verraten wollten wie die prachtvollen Dörfler. Sie leiden alle an einem gequälten, grimassierenden Humor, der sich die gesuchte scherzhafteste Art einiger Landschaftsbilder des sonst im Tone

durchaus einheitlichen Haupttheiles zum Muster genommen zu haben scheint, so wie sich die dort noch episch gebändigte Manier, alle Vorgänge szenisch aufzubauen, je später, je mehr in eine bunte Reihe von Bühnenbildern auflöst. Geibel und Auerbach gaben privat, Siegmund Feldmann, Mauthner und Duboc öffentlich ihrer Enttäuschung ob des Abstandes zwischen Beginn und Ende Ausdruck, Bolin aber ging den Weg der That, um die städtischen Partien, diesen „Schandfleck des Schandflecks“, aus der Welt zu schaffen. Nachdem er brieflich und mündlich immer wieder gemahnt hatte, ließ er dem Dichter am 4. November 1879 durch den Kaufmann E. W. Maas in Hamburg dreitausend Gulden, das Honorar seiner schwedischen Bühnenbearbeitung des Shakespeare, als Ehrensold für die Umarbeitung des Romans antragen. Sich selbst als Geldgeber zu nennen, war er zu feinsüßig, und Anzengruber respektierte, obwohl er Bolins Anteil an der Sache ahnte, zeit lebens seinen Zart Sinn. Nur die Gewissenhaftigkeit und Liebe, mit der er dem Auftrag nachkam, zeigte, wie warm menschlich ihn dieser seltene Freundschaftsdienst berührte, der auch den leisesten Anschein eines Opfers behutsam vermied³⁾.

Vom Oktober 1880 (früher an die Arbeit zu gehen, hinderte ihn der Weinbruch) bis zum 12. Januar 1881 entfernte er aus der Dorfgeschichte alles fremde Beiwerk einschließlich der Erzählungen des Fuhrmannes und faßte es zu der Novelle „Die Kameradin“ zusammen, indem er eine neue, deutlich an „Die fromme Kathrin“ anlehrende Vorgeschichte einfügte⁴⁾, am 17. April 1881 nahm er die Neuformung des Schlußtheiles in Angriff und vollendete sie, sorgsam feilend und wägend, bis Ende September 1882. Nur so konnte es gelingen, ein schon fünf Jahre lang fertiges Werk stilgerecht, doch ohne die stilistischen Unarten des Anfängers fortzusetzen, Altes und Neues organisch zu verzahnen und das in der Auswahl der Geschehnisse allerorts wirksame Thema des Romanes — die Beziehungen der Geschlechter — um ein weiteres charakteristi-

sches Beispiel zu vermehren. Der verwitwete Grasbodenbauer Kaspar Engert, bei welchem Leni zur Pflege seines mit dem Zeitstanz behafteten Töchterchens Bürgerl eintritt, hat, als sollte sich darin das Verhältnis des Dichters zu Adeline abspiegeln, in einer von der Wurzel ab verlogenen Ehe gelebt, seine Lois hatte ihn, die Liebe zu einem anderen Burschen im Herzen, nur genommen, weil sie sich, von ihrer Mutter beschwagt, dem Reichtum einfach nicht versagen konnte. Äußerlich untadelig, in Wirklichkeit aber voll Widerwillens, launischen Mißtrauens und Haders, haben die Ehejahre den Bauer gegen alle „Liebe“ gewizigt, und weil auch Leni mit dem gleichen Gefühl ebenso bittere Erfahrungen gemacht hat, kann es geschehen, daß in den beiden verwandten, von Pflichtgefühl und Entsagung zurechtgehämmerten Seelen die Neigung schon lichterloh brennt, ohne daß sie es wahrhaben wollen. Schon werden sie, er zu „vernünftig“ und sie zu „gescheit“ für die Liebe, wie sie meinen, ein Gegenstand des Gespöttes und der üblen Nachrede, auch die in ihrer Altklugheit und neckischen Schelmerei übrigens böß mißratene Bürgerl hält sie bisweilen feß zum Narren, da bringt des Bauern Schwiegervater die Sache ins reine. Über den Trümmern einer trüben Vergangenheit erhebt sich der Bau eines neuen Glückes, und man muß sagen: gegenüber den anderen Paaren, gegenüber diesem Nebeneinander seelenfremder Menschen, diesem Sinnentaumel, gegenseitigen Betrug und spießerhaft behäbigen Ausruhen nach durchtollter Jugend ist Lenis und Kaspars Bund der einzige wahrhafte und sittliche, weil die beiden einander vom Grund aus kennen und nicht unter dem Zwang einer blinden Leidenschaft zusammenkamen; und ebenso gewiß waren, wenn Leni wirklich als Braut und Gattin vorgeführt werden mußte, so gedämpfte Töne vonnöten, wie sie Anzengruber verwendete. Aber den herben Abschluß, dessen ein vor dem Abgrund der Blutschande zurückbebender keuscher Mädchentraum, dessen überhaupt jedes im tiefsten besudelte Gefühl bedarf, konnte kein wie immer geartetes Ehe-

bild bieten; dem lieb erst, ich sagte es schon, der Verzicht Agnes Bernhofers im „Ledigen Hof“ Gestalt, und bezeichnenderweise wurde das vieraktige Schauspiel auch unmittelbar nach dem Roman, vom 22. November bis zum 30. Dezember 1876, geschrieben.

Der Unterschied der Dichtarten bedingt von vornherein einen Wesensunterschied der Werke: indes sich dort, in der weit ausholenden Erzählung, das sexuelle Leben in seinem bunten Formenreichtum entfaltet, erhebt sich hier im Drama ein Einzelfall zu typischer Geltung, kristallisiert sich aus dem Für und Wider des erregten Geschehens immer schärfer das Problem der Sittlichkeit als Grundlage der Liebe heraus. Daß Anzengruber zu dessen Trägerin eine Bäuerin wählte, hat, namentlich weil die Sache vom Verlangen nach geschlechtlicher Reinheit ihren Ausgang nimmt, selbst bei Speidel Befremden erregt, doch will mich dünken zu unrecht. Denn diese achtundzwanzigjährige Agnes hat die letzten zehn Jahre ihres Lebens, also gerade die der geschlechtlichen Reife und Höhe, unter der Aufsicht des Pfarrers, der Oberdirn Kreszenz und des inzwischen verstorbenen Großnechtes Thomas verbracht, alle drei sind ihr, damit der „ledige Hof“ einst der Kirche zufalle, ununterbrochen in den Ohren gelegen, wie schön und gottgefällig doch ein jungfräuliches Leben sei, und so bekam für sie die Forderung der Unberührtheit allmählich eine Art mystischen Glanzes. Nun fließt aber das fromme Werk der Kreszenz (nicht anders als der später vom Schulmeister an entscheidender Stelle erwähnte verhängnisvolle Wahn der Nagelschmiedleute, ihre Helen' von Kleinauf das „Nonnerl“ zu rufen) ganz folgerichtig aus dem ländlichen Fühlen und Denken, und darum fällt die hier organisch erwachsene grandiose Einseitigkeit der Agnes, ihre in der Verborgenheit und Verbogenheit hell lodernde Kraft, auch nicht aus dem Umkreis des Dorfes heraus. So wie sie nun einmal geworden ist, kann sie, kaum daß ihr in dem neuen Großnecht Leonhardt nach den „alten Jahrgängen“ und dem „Mißwachs“,

die sonst den Hof bevölkerten, ein wirklicher Mann begegnet ist, ihr Herz wohl nicht schweigen heißen, aber sie formt sich ihn auch sofort nach dem Ideale, welches sie sich im Lauf der Jahre vom Mann zusammenträumte. Ihm hat gerade sein Dienstgenosse Matthias beigebracht, daß die Herrin ein Auge auf ihn habe, ihr die übereifrige Kreszenz eben das Gerebe der Mägde warnend zugetragen, und schon tasten sie sich jeder unter Tändelei, Scherz und Geschäfer zum Seelenkern des andern durch: der Knecht, geblendet durch die Aussicht, den reichen Hof zu gewinnen, und entzückt von dem stolzen, herrlichen Weibe, leider nur mit den Mitteln, die er schon öfter an willigen Dirnen erprobt hat; Agnes mit dem ganzen heiligen Eifer, mit welchem ein starker Mensch sein Schicksal in die Hand nimmt. Das gibt dem Liebesgespräch zwischen beiden den reizvollen, herb-leuschen Klang und macht zugleich, daß es in ihm zittert wie von fernaufsteigenden Gewittern. So eng verschwistern sich darin die ersten schüchternen Schritte des Mädchens ins Reich des Gros, seine Lernversuche in Händedruck und Kuß und die Forderung der gereiften, in ihrer Eigenart verfestigten Frau, ihr Geliebter müsse so rein und seelisch so unberührt sein wie sie; so verhängnisvoll weichen hier spielerischer Leichtmut und Unwahrhaftigkeit dem gläubigen Ernste aus. Weil schlechterdings alles, Jubel über einen erfüllten Traum, Hingabe und Glaube in dem einen Liebesgefühl zusammenströmen, ist der Sturz um so tiefer, als Agnes der „Wacht am ledigen Hof“ zuliebe vom Pfarrer zu hören bekommt, Leonhardt habe in Abtsdorf die Therese Kammleitner verführt und mit einem Kinde sitzen lassen. Wie Grillhofer sein Schicksal von Angesicht zu Angesicht zu sehen hastet, so jagt auch die Bernhoferin in wilder Fahrt davon, fort zu der andern. In Therese tritt ihr, verwüstet und verwüstend und doch mit einem Rest von weiblichem Stolz, die gemeine Sinnlichkeit entgegen, und wir meinen Agnes die ganze Zeit über so wie den König Alfonso reinigend über ihren Leib hinstreichen zu sehen, so überwältigend stehen sich in dem Gegeneinander

der beiden Frauen die Sittlichkeit und die Sittenlosigkeit an sich, bewußtes Arbeiten am eigenen Wesen und fatalistisch-stumpfer Gleichmut gegenüber. Dabei ist es schwer zu sagen, was Agnes am bittersten brennt: ob die Demütigung, sich mit der lieblichen Häuslersbirne gleichgewertet zu sehen, oder die, nur ihres Reichtums wegen begehrt zu werden; ob der Zusammenbruch ihres Reinheitstraumes zu Lüge und Verstellung oder das Gaukelspiel des berufsmäßigen Herzenskniders, der sich aus ihrer gläubigen Hingabe heimlich lächelnd einen neuen Kranz des Erfolges flocht. Nur das Eine weiß sie, daß sie dieses „fremde Element“, welches da verlogen und unsauber „in ihr Leben trat“, bis auf die letzte Spur tilgen muß. Darum nimmt sie Thereses Wort als Wink des Schicksals: „Such ihn im guten loszuwerden, damit er dir nicht schwächt. Du kannst ihn doch nicht stumm machen wie die Fisch' im See zu Preleuten!“ Wenn sich Agnes in diesem Augenblick mit dem eben aufsteigenden Wetter zu verbünden beschließt, so tut sie es nicht aus Rachsucht, nicht die Bestie „Weib“, die in der Beleidigung bluttrunkene Schwester Penthesileas, Hedda Gablers⁵⁾, von Strindbergs Laura und Schönherrns Weibsteufel erwacht zum Licht, sondern die strenge, ihr betrogenes Magdthum wesensgerecht sühnende Richterin, Rhodope im Bauerngewand, waltet ihres Amtes. Noch einmal mahnt sie, ehe sie ihren Urteilspruch vollzieht, Leonhardt zur Wahrhaftigkeit, froh pochenden Herzens öffnet sie sich jeder aufflatternden Möglichkeit eines Bekenntnisses, und erst als er ihre Frage: „Was für 'ne Straß' soll darauf stehen, Leonhardt, wenn du gelogen hast?“ mit der prozig verwegenen Unaufrichtigkeit beantwortet: „Soll der Tod darauf stehen“, schießt sie ihn auf den See, Fische zu holen, hinaus in den Sturm, der keinen Rahn verschont. Aber weicher und menschlich selbstverständlicher als die ihr verwandten erlauchten Dichtergestalten, kann sie sich in ihrem Richterdienst nicht verhärten und das Bewußtsein, am Tod eines Menschen Schuld zu tragen, kaum zurückdrängen, immer wieder bricht es in furchtbaren Hilferufen, die sie vom

Wasser her zu vernehmen meint, quälend hervor. Alles wirkt zusammen, ihre (und des Hörers) Unruhe zu steigern: die Zerknirschung der um die Untat wissenden Kreszenz, das Wetter draußen, der wie jeden Abend, so auch heut entbrennende Streit zwischen Pfarrer und Lehrer über Segen und Fluch der Ehelosigkeit — und endlich vernimmt ihre Gewissensangst auch das Urteil. Das ist, als der Schulmeister die traurige Geschichte der Nagelschmied Helen' erzählt, die aus Furcht vor dem Kloster mit einem windigen Gefellen durchging und soeben zerbrochen, vernichtet ins Elternhaus heimgekehrt ist, doch ohne einen Vorwurf für den Verführer. Denn „der konnte doch nichts dafür, daß sie ihn für besser gehalten hat“, als er war. Wie die Baumahm dem Meineidbauer, öffnet Lehrer Waldner der Agnes durch den symbolischen Fall die Augen für die eigene Schuld: daß sie „fehlgriff“, weil sie „nur mit zitternden Händen“ nach der Liebe zu langem wagte, und daß sie zu unrecht dem Gegenstand ihres Irrtums gegrollt hat, statt sich, der Irrenden. Durch diese Erkenntnis in sich selbst vernichtet, jubelt sie überselig auf, als Leonhardt, wie durch ein Wunder gerettet, wiederkehrt, aber das ist auch alles, was sie ihm zu bieten hat, sein falsches Gebaren vermöchte sie an seiner Seite nie zu vergessen. Ihr Weg führt, weil sie die Sinnenliebe von der häßlichsten Seite, umwuchert von Berechnung, Lüge und Verrat kennen lernen mußte, aus dem „Stolz“ und „Trug“ von ehegestern, aus der „Verblendung“ und „Wildheit“ des letzten Tages notwendigerweise zur Entsagung. Liebe? ja, jetzt weiß sie, daß es eine gibt. Aber wie sie an der einen Narbe am Arm genug hat, von damals, da sie als Kind mitten in die Flammen gegriffen, so wird sie es auch mit ihrer Seele halten. Ob die noch einmal von Mannesliebe sprechen wird — wer kann es wissen? Vorläufig schwingt sie, „allfort aufrecht“, im Rhythmus der kräftig geweckten Teilnahme für die Mitmenschen, und darum klingt das Stück nur voll und folgerecht und keineswegs sentimental aus, wenn Agnes ihren kurzen Traum ins

Dauernde hinüberrettet und Leonhardts und Thereses Söhnchen als „kleinen Bauer“ des „ledigen Hofes“ zu sich nimmt.

Die überragende Gestalt der „Jungfer Bäurin“ überschattet die ganze Handlung und macht sie so festgefügt in Aufbau und Idee, daß darüber die äußere Ähnlichkeit mit Mosenthals „Sonnwendhof“ und die innere mit Björnsons „Handschuh“ völlig in den Hintergrund treten. Aus dem gleichen Grunde können sich die Nebenpersonen nicht so recht entfalten, dafür sind sie aber, was allein schon den „Ledigen Hof“ zu den besten, liebevollst ausgeführten Werken Anzengrubers stellt, sorgfältig ihrem ganzen Lebenslauf nach gezeichnet. Nicht nur, daß wir Leonhardt, den Frühverwaisten und Gutveranlagten, in harter Zucht zu einem wohl arbeitamen, doch hinterhältigen und rücksichtslos zupackenden Burschen aufwachsen sehen; daß wir aus dem Nebeneinander Thereses und ihrer kupplerischen Mutter, dieser ins Drama hinübergewonnenen Melzer- oder Zinshoferleute, die stumpfe Verdorbenheit des Mädchens begreifen lernen — selbst von der Krezienz bekommen wir zu hören, daß sie einmal, „jung, ganz jung halt“, ein bißchen verliebt gewesen; sie und Matthias erhalten durch die vieljährigen, bis in die Gegenwart fortwirkenden Reibereien eine besondere, eigentönte Farbe, und an geeigneter Stelle wird auch von der abgeklärten Resignation des Liebesapostels Woldner die schmerzgetränkte Wurzel bloßgelegt. Alle Vorzüge wogen, als das Schauspiel am 27. Januar 1877 „An der Wien“ herauskam, so gut wie nichts gegenüber der ungewohnt herben Charakteristik der Hauptgestalt, Publikum und Kritik standen dieser neuen schroffen Kunst, die doch mit Kleist'scher Seherkraft in die Abgründe der Frauenseele hinableuchtete, verständnislos gegenüber. Traurige Zeugen dessen die Urteile Auerbachs, Oppenheims, Uhls und der „solenne Kondukt“, der nach acht Vorstellungen den „Ledigen Hof“ zu „Grabe trug“, um die Bühne für Costas „Blitzmadel“ freizumachen⁶⁾. Auch spätere Zeiten haben an dem Werke die Schuld der Väter nicht getilgt. Es ist, trotz

gelegentlicher Erfolge in Leipzig und eines Versuches in Helsingfors, trotz Bemühungen der „Münchner“ und der bewundernden Urteile Bettelheims, R. M. Meyers und Babs, auf die Buchwirkung beschränkt geblieben und harrt noch immer als eine von Anzengrubers reifsten und kühnsten Gaben der Auferstehung.

Der bezeichnende Schaffensrhythmus Anzengrubers, der ihn so gern dasselbe Motiv nach der ernsten und der lustigen Seite wenden ließ — man vergleiche daraufhin die „Kreuzelschreiber“ mit dem „Pfarrer von Kirchfeld“, den „G'wissenswurm“ mit dem „Meineidbauer“ — zeitigte auch wieder zur Bernhoferin ein heiteres Gegenstück in der „Truzigen“. Schon dieser eine Umstand genügt, um für die dreiaktige „Bauernkomödie“ eine gewisse innere Notwendigkeit, sie selbst also als mehr aufzuweisen denn als eine Gelegenheitsarbeit für Josephine Gallmeyer. Theater freilich im guten und bösen Sinn kam dadurch, daß Anzengruber für jede Person ganz bestimmte Bühnenkünstler im Auge hatte und weil die frühe Anberaumung des Gallmeyer-Gastspiels die Arbeit auf einen Monat (Juni bis 13. Juli 1878) zusammendrängte, genug in das Werk: das buntbewegte Tanz- und Gasthaustreiben wie die vielen, allzu locker verbundenen Gesangseinlagen, die prächtig lebendigen Burtschen und Dirnen wie die blutleeren, sentimental-ironischen Maschinenfiguren des „Kanzleijagers“ und des Invaliden. Auf das beherrschende Paar aber, die „truzige“ Piesel Hübner und ihren Bewerber in Schimpf und Ernst Martin Wegmacher, verwendete der Dichter seinem eigenen Geständnis nach „ein ganz nettes Teil Arbeit gewissenhaftester Art“. Er glaubte seine Achtung vor der großen, immer wieder zum „Parodieren, Imitieren und Travestieren“ mißbrauchten Künstlerin nicht besser beweisen zu können, als indem er ihr eine „nicht leicht zu spielende“, aber ihr und ihrer „Reschheit“ bis „in den kleinsten Zug“ angepasste Charakterrolle übertrug. Die „fesehe Pepi“ verstand ihn. Denn während sie „sonst die größte Rolle in zwei,

längstens drei Tagen ganz auswendig mußte, brauchte" sie „diesmal drei volle Wochen“, um Herr der Rolle zu werden⁷⁾.

Ihre Aufgabe war, zu zeigen (und dazu bedurfte es freilich mehr als einer noch so reizvollen Operettensoubrette), wie sich eine einsam erwachsene, in rastloser Arbeit ganz auf sich selbst gestellte Frau gegen eine aufkeimende Neigung wehrt, wie das Alte und Neue in ihr einen wechselvoll-zähen Kampf kämpft und wie sie endlich weich nachgibt, weil sich der scheinbar Leichtsinnige, durch sie geläutert und über sein innerstes Wesen aufgeklärt, als ein braver Mensch entpuppt, mit dem Herzen auf dem rechten Fleck. Das aber, dieses Zueinanderfinden des Lebensstüchtigen und sittlich Aufrechten in der Liebe, ergibt genau die umgekehrte Kräfteverteilung wie „Der ledige Hof“, wo sich eine Charakterm verwandte Heldin von der Liebe, der sie sich willig hingegeben hat, enttäuscht wieder zurückzieht, da der im Kern faule Bewerber ihr den Biedereren bloß vorgespielt hat. Daß Diefel Hübner glimpflicher davon kommt als Agnes, hat sie den Umständen zu danken, welche sie erzogen. Nicht lebensabgewandte Frömmerei, die einem den Weg zu den irdischen Quellen des Seins gar leicht abschneidet, formte und meißelte an ihr, sondern der für kräftige Naturen gesunde Zwang des Tages, die Notwendigkeit nämlich, ererbte Schulden durch Arbeit abzuführen und sich der Teilnahmslosigkeit der Menschen zum Trotz zu behaupten. Das machte sie hellsehtig für die Schwächen der anderen, und darüber wieder kräufelte sich ihr Mund zu einem ständigen Lächeln des Spottes und des Ekels, sie vergaß der freundlichen Art ihrer tüchtigen Mutter und vertrußte sich als echte Tochter eines jähren, derben Vaters in Selbstsicherheit und Freimauligkeit — ein bißchen „Heiterethei“ und etwas „L'Arrabiata“, vom Scheitel bis zur Zehe aber ein eigenwilliges und eigenartiges, witzsprühendes Geschöpf. Die widerwillige Achtung für ihre Werkfreude und Unbescholtenheit und der Groll über ihre spitzigen, ach, so zutreffenden Neben mögen sich schon zu man-

chem Streich der Dorfgenossen gegen sie verdichtet haben, und es bedeutet also nur einen neuen Hieb in eine alte Kerbe, wenn sich Torheit und Gemeinheit, allen voran der erfindungsreiche Kasauerpoldl, der bämliche Lipp und die leichte Wirtstochter Hanni, auf dem Kirchweihfest wieder einmal gegen sie verschwören. Hanni, die eben noch von dem als „Kanzleijäger“ verspotteten Forstbeamten Melchior Spielmann ange schwärmt wird und auch schon nach dem reichen, vom Militär heimgekommenen Wegmacher-Martl angelt, sähe es gar zu gern, wenn ihr jüngster Verehrer die Truzige in die Schande brächte, und in der Feststimmung geht der Bursch auf die „Heß“ ein. Aber das tolle Durcheinander von Fopperei, ver stolhenem Gefüher, Scheinliebe und Scheinermunterung klingt für Martin peinlich aus, als ihm Diefel auf dem Heimweg vor ihrer einsamen Hütte die Niedertracht des Spieles auf zeigt, zu dem er sich hergegeben hat: „Ich halt' dich nit für ein' Halunken wie die andern — nein, ich halt' dich für ein' weit ärgern . . . Dazu hätt' sich der Verlogenste nit verstanden, mir — wie du — dö Zug über 'n Berg h'raufz'trag'n: daß er mich lieb hätt'! Dös is aber die elendigste Zug, dö a Mann ein'm Weibslent gegenüber lügen kann, und darein, Wegmacher-Martl, bist ihnen überlegen!“ Die schöne sittliche Erregung, die hinter den harten Worten lodert, sprengt aus dem Gescholtenen den guten Kern seines Wesens hervor. Ohne es selbst zu wissen, ist er, nun er einem „allfort aufrechten“ Weib in die blizenden Augen gesehen hat, gefeit gegen die plumpe Gefallsucht und den Sinnenfang der gewöhnlichen Dorffschönen. Das ist nicht die billige Taschenspielerbesserung eines Bühnenhelden, vielmehr tut hier, schlicht und groß, so daß wir es glauben müssen, die Wahrheit echten Menschthums ihr selbstverständliches Werk, und es wirkt doppelt fein ge schaut, weil Martin nicht gleich als Tugendspiegel erscheint, sondern, gereizt durch den freundlichen Empfang, den Diefel einem einarmigen Soldaten bereitet, im ersten Augenblick so-

Kleinberg, Anzengruber

gar Rachegeanken hegt. Sie auszuführen fällt ihm freilich nicht bei, das Gerede über eine Liebschaft der Trutzigen mit dem Invaliden (tatsächlich ihrem Lebensretter) bringt Lipp unter die Leute. Es gibt Anzengruber die willkommene Gelegenheit, eine prächtig gezeichnete schadenfrohe Ruhme und einen Fastnachtszug der Burschen und Dirnen, welche die „heimliche Sünderin“ nun als ihresgleichen verspotten zu dürfen meinen, zu Diefels Hütte hinaufzuführen, vor allem aber erzieht es die Verstockte ähnlich, wie früher sie den Burschen. Denn es erpreßt ihr ob ihrer Hilfsbedürftigkeit die ersten Tränen jungfräulicher Schwäche und läßt sie endlich einmal ihre unweibliche Schrofheit auch mit den Augen der Umgebung sehen, im besonderen mit den Augen Martels, ihres Beschützers gegen den Übermut der Dorfjugend. Mit Diefels Mahnung an sich selber: „'s is Zeit, daß ich 'm Batern 's Maul verbiet und d' Mutter amal reden lass'!“ stehen beide eigentlich am vorgesteckten Ziel, doch dürfen wir noch eine Weile genießend zuschauen, wie sie sich in jungenhaftem Stolz gegen die Erkenntnis ihres Zustandes sträuben und sich in den Massen der Liebe abzappeln, wie der bessere Mensch in ihnen sich aus der Hülle des Gewohnten, so garstig er sie weiß, nur mit Mühe unter vielen Rücksällen loschält, und wie endlich eines den anderen als die notwendige Ergänzung seiner selbst liebend umfaßt. Gemacht ist das mit der feinsten psychologischen Kleinkunst, und es leuchtet und glitzert geradezu von seelenkundendem Humor, nur verquickt es sich leider mit Bühnenvorgängen äußerlichster Art, einem läppischen Eifersuchtsattentat Spielmanns u. dgl. So sehr dies die einheitlich runde Wirkung stört, das großangelegte Charaktergemälde der Trutzigen bleibt davon im Kern unberührt.

Man kann in ihm, wenn man will, nach Friedmanns Vorgang auch die soziale Frage anklingen hören, die Forderung der arbeitenden Frau nämlich, sich in allem, auch im im Benehmen, dem Manne gleichstellen zu dürfen, genau so,

wie der Leonhardt des „Ledigen Hofes“ in seiner Mischung von Tüchtigkeit und skrupellosem Strebertum ein Ergebnis gesellschaftlicher Zustände ist. „s Jungferngift“, „Die umkehrte Freit“ und „Der Sternsteinhof“ verschieben das soziale Thema von einem Neben- aufs Hauptgeleise und zwar wieder in der elementaren Form des Gegensatzes zwischen reich und arm, der zu allen Zeiten und in allen Ständen wirksam, beim Landvolk eine besonders scharfe Ausprägung gefunden hat. Die Bauernkomödie „s Jungferngift“ (Februar 1878) benützt ihn mit genialem Tiefblick als den einzigen Hebel des Geschehens: wie das siebzehnjährige Grundwirtstöchterlein Regerl zwischen dem tüchtigen Knecht Kaspar und dem blödsinnigen, doch schwer reichen Simion Simmerl auf und ab pendelt, ist ein schier unübertreffliches Beispiel der materiell bedingten ländlichen Sexualethik. Geradezu zum Schulfall wird der Vorgang durch die nicht minder geniale primitive Zeichnung der Charaktere, die es dem Zuschauer ermöglicht, bei jedem Gefinnungswechsel die seelischen Grundkräfte des Handelnden lebendig an der Arbeit zu sehen. Das Wohlgefallen am Manne an sich, das schmeichelnde Behagen am Besitz, derb lockende Überredungskunst und die Zweifelsqualen des „Weibchens“ bei der Wahl des „Männchens“ nehmen so vor den Augen des Betrachters gewissermaßen Gestalt an. Zweckfördernd, indem sie Simmerls Sinne ähnlich reizt wie Kaspar den naiven Frauenblick Regerls, tritt als vierte in das Personenparallelogramm die nachdenklich-blöde Pfarrmagd Grete, eine Schwester des „Sinnierers“, ein. Regerls die „gute Partie“ begünstigender Vater Brunner und Kaspars listiger Berater, der Kohlenbrenner-Tomerl, dürfen als bloße Gebammen der Zuchtwahlschmerzen entsprechend im Hintergrunde bleiben.

Großlinig, wie es die Sache verlangt, setzt die Liebeshandlung Regerl-Kaspar mit einem lenzhaft düstigen, in seiner Kindlichkeit und lyrischen Fülle ewigen Gefosse der beiden ein, dann

schildert Brunner der kleinen, ebenso ewigen Gvatochter, welche Schätze an Geflügel, Vieh, Silberzeug und Adern sie als Simmerls stolze Bäuerin erwarten. Bedauernd, aber geblendet von all dem herrlichen Glanz, wendet sie sich als „gehorsames Kind“ von dem eben erst Umzärtelten ab, und sie wäre kein echtes Weib, wenn sie sich nicht zum Überfluß einen ihre Untreue verhüllenden guten Abgang zu verschaffen wüßte. Als Helfer in der Not bindet der Kohlenbrenner-Tomerl, so den einen Prachtschwank um einen zweiten vermehrend, dem eben zur Brautschau einrückenden Simion die Fabel von der „weißen Leber“ auf, die als „Jungferngift“ dem ersten Gatten eines mit ihr behafteten Mädchens binnen acht Tagen unzweifelhaft den Tod bereite —, die Witwe aber schade niemand mehr. Da auf Regerl alle Zeichen solch einer giftigen Jungfer zutreffen, beschließt Simmerl, dem Kaspar den lebensgefährlichen Vortritt zu überlassen, ein Jahr und sieben Wochen (denn so lang, berechnet er, werde es dauern, bis Regerls Trauerjahr einschließlich sechs Wochen Verlobung und acht Tagen Ehe um sei) auf sie zu warten und sich vorläufig mit Grete zu trösten, deren dumpf-instinktive Sinnlichkeit und praktische Umsicht übrigens im Zusammenhalt mit dem begehrliehen Geplauder zweier anderer Mägde, Polbl und Lehnerl, die verschiedenen Formen der Mannesjuche trefflich illustrieren. Man begreift, daß Brunner und Regerl die unglaubliche Torheit des reichen Bewerbers doch zu stark wider den Strich geht, und dank ihr findet sich das ursprüngliche Paar schließlich doch wieder zusammen. Als zu viel des Guten erscheint bloß der nochmalige Umfall der Braut, als Kaspar den Anschlag Tomerls zu früh verrät. Die dadurch notwendig werdende neue Intrigue des Köhlers wirkt schon gar zu plump, wenn ich es ihm auch nicht verübeln kann, daß er, dem hartnäckigen Wunsch einiger Kritiker entgegen, kein zweiter Steinklopfer geworden ist. Hingegen zerstört ein anderer Mißgriff das organische Gefüge der Romödie unrettbar, nämlich die ganz äußerliche Einführung des

Professors Foliantenwölzer⁸⁾). Schuld an dieser „größten Abgeschmacktheit“ (David) in Anzengrubers Schaffen trug sein leidiger Wunsch, auch Fabeln mit einem zu kurzen dramatischen Atem über einen ganzen Abend auszudehnen. Ein Wunsch, der vielleicht schon die blassen Gestalten von Lehrer und Pfarrer im „Ledigen Hof“ veranlaßt und, wie Briefe an die Gallmeyer beweisen, „Die Trugige“ durch die Episoden Spielmanns und des Invaliden schwer geschädigt hat. „s Jungferngift“ aber wurde durch die stets am untauglichsten Orte hindurchrasende Figur Foliantenwölzers völlig verdorben⁹⁾, und doch hätte es, auf seine wesentlichen Szenen beschränkt, ein ebenso untadeliges Juwel idyllischer Kleinkunst abgeben können wie „Die umkehrte Freit“ (Februar und März 1879).

Auch in diesem „ländlichen Gemälde“ wirft der Gegensatz zwischen Armut und Reichtum ängstigende Schatten auf ein junges Liebesglück, aber ein unverkennbarer Oberton der Behäbigkeit und des Wohlwollens leiht dennoch allem einen gewissen freundlichen Schimmer und jene gesättigte Ruhe, die einen an „Hermann und Dorothea“ stets ans neue gefangen nimmt. Hier wie dort erweist sich der soziale Abstand nicht als ein Schade, sondern als das rechte Mittel, woran sich das Rein-Menschliche des Verhältnisses ganz entfaltet. Rosl, die mit ihrer Mutter, der Kleinhäuslerin Töllinger, beim reichen Eisner vorsprechen muß, um in „umkehrter Freit“ dessen Sohn, den geliebten Bartl, zum Manne zu verlangen, ist nirgends natürlicher und liebreizender, als da ihr zum Bewußtsein kommt und sie vor Freude darüber aufstampft, daß sie auf diesem einfachen Weg zugleich eine große Bäuerin werde. Was daran so herzerfrischend neckisch wirkt, ist der Widerstreit zwischen der Situation und der durch sie ausgelösten Empfindung, ein Kontrast, von welchem das ganze dramatische Bildchen überhaupt seine eigensten Farben erhält. Wenn Bartl in peinlicher Erwartung des bevorstehenden Besuches seiner Mutter allerlei von Kaffeegästen u. dgl. vorschwätzt und über unnach-

ahmlich umschreibende Berichte von „vierfüßigen, recht unterhaltlichen“ Wanderungen hinüber endlich mit der Wahrheit herausrückt, so sichert darin der Geist dieses Widerstreites schon ganz vernehmlich. Noch ungezogener wird er, als die Töllingerin und Rosl hinzutreten und sich die steifsten bäuerischen Umgangsformen mit Verlegenheit, Sorge und Hoffnung, Vorwurf und Liebe irgendwie paaren müssen. Am tollsten aber treibt er es in den beiden letzten holländischen Genrebildern: dem des alleingelassenen, zwischen weinender und lachender „Verliebnus“ hin und her schwankenden Pärchens und jenem, wo der alte Eisner gastfreundlich herbeigerannt kommt und sich die Furcht und Schlaueit der anderen an seiner ahnungslosen Liebenswürdigkeit zu den seltsamsten Formen verrenkt. An diesen sorgsam hinlausenden Gebärdestudien der Seele ließ es sich Anzengruber genügen, die (natürlich günstige) Lösung des Knotens überließ er dem Maler Eduard Kurzbauer, dessen als lebendes Bild gestelltes Gemälde „Die stürmische Verlobung“ gelegentlich einer Akademie ursprünglich den Abschluß des Einakters bildete¹⁰⁾. Sonstige Spuren der Gelegenheitsarbeit trägt die von Liebreiz und Anmut satte Dichtung wahrlich nicht.

Das Thema der beiden letzten Stücke setzte sich in der großen Dorfgeschichte „Der Sternsteinhof“ (1883)¹¹⁾ insofern fort, als Anzengruber laut seiner eigenen Angabe „im engen Rahmen des Dorflebens ein um so schärfer umrissenes Bild des sittlichen Verderbens“ geben wollte, „das dem Elende entkeimt, wenn es unvermittelt der Gedanke an seinen Gegensatz, den Überfluß, beherrscht“. Auch verknüpfen sich wieder wie im „Jungferngift“ und der „Umkehrten Freit“ die materielle und die geschlechtliche Frage unlösbar miteinander. Aber die Verschiedenheit der Kunstform erweiterte und vertiefte dem Dichter die leitende Idee unter den Händen so, daß von seinem feimgebenden Moralsatz, ja, von sittlicher Bewertung überhaupt kaum etwas übrigblieb, dafür aber innerhalb der Gemarkungen von „Elend“ und „Überfluß“ ein wunderbar

formenreiches Bild elementarer Geschlechtsbeziehungen und jenes gesellschaftlichen Oberbaues empormuchs, der sich auf diesen einfachen Grundlagen stets aufs neue erhebt.

Anzengrubers Wille ging vielleicht nur dahin, zu zeigen, wie die bettelarme schöne Teufelin Helene Zinshofer über Liebe, Haß und Schande, über blutende Herzen und Leiden hinweg zum Ziel ihrer Träume von Kindauf, dem reichen Sternsteinhof oben auf dem Hügel, emporsteigt. Aber über Anzengrubers ursprüngliche Absicht hinaus erzwang das innere Gesetz des realistischen Romanes jedem Handlungsträger, wie sparsam ihm auch die Worte zugewogen sein mochten, doch eine gleich helle Beleuchtung und den vollen Raum, sich in seiner Eigenart zu entfalten, und damit kam der grauig-schöne Tanz der Rücken ums Feuer, der Männer um die Frauenschönheit, mit all seinen Zuckungen und Folgeerscheinungen als gleichberechtigter Faktor in das Buch hinein. Zunächst entzündet sich das schwindstüchtige Künftlertum des Jungen aus der Nachbarhütte, des Klebinder Muckerl, am Liebreiz des aufblühenden Mädchens, daß er fortan nur noch Madonnen und Heilige mit den Zügen der Vielbewunderten zu schnitzen vermag: geleckte, buntgefärbte Puppen als Huldigung einer halbstummen Künstlerseele an die staunend geschaute, sehnstüchtig begehrte Schönheit. Eine Weile später klammert sich die Sinnlichkeit des einzigen Hoferben Toni gierig an die prangenden Formen und Farben Helenes, um von ihnen ebensowenig loskommen zu können wie der Ästhetendrausch des andern, sie aber fühlt all der kämpfenden Leidenschaft gegenüber nur eines: empor zu müssen aus dem Elend, fort von der Mutter, diesem Inbegriff der Not, der Niedrigkeit und Gemeinheit. Als Waffen verwendet sie ihre Reize, als Führer den Instinkt, der sie Gnaden verteilen läßt, wo ihr Herz vor Begierde zittert, der ihr, der sittlich Empfindungslosen, die Ehrbarkeit schätzenswert, aber auch den Weg der Schmach gangbar macht, wofern er nur zum Ziele führt. Also gewährt sie dem kleinen „Herrgottlmacher“ die Gunst, daß er sie von ihren Puppen

befreien und sie von Kopf bis Fuß bekleiden darf, seine Werbung kommt ihr ganz zupaf, um dem reichen Nebenbuhler ein schriftliches Eheversprechen abzugewinnen, und als den sein harter Vater unter die Soldaten steckt, nimmt sie, Bedürfnis und Lockung unter der Miene einer huldreichen Fürstin verbergend, Muckerl als Gatten und Vater des Kindes an, das sie vom andern erwartet — hierin klüger als Veronika Burger, die mit Broni und Jakob nicht mehr zum Großknecht zurücksand. Das Raubtier „Weib“ kriecht, nachdem ihm sein erster großer Beutesprung mißlungen, einfach in der nächsten Höhle unter, die sich ihm darbietet, unbekümmert darum, ob nicht vielleicht der armen alten Frau Klebinder die Hoffnung auf ein friedliches Sterben deshalb zerschellt, ob nicht die unscheinbare Mäxner Sepherl, die zum Bildschnitzer in ähnlich kunstgeblendeter Verzücung aufschaut wie er zu Helene, ihre stillen, in emsigen Liebesdiensten aufblühenden Träume deshalb für immer einsargen muß. Daß die drei, Muckerl, seine Mutter und Sepherl, sich warm und traulich in einander gefügt hätten, indes so nur eine eifige Luft durch die Klebinderhütte weht, zählt beim Kampf der Geschlechter nicht weiter mit. Hier heißt es der Rätselstimme des Triebes gehorchen, und da ringt Helene sich und ihrer herrischen Natur genug ab, wenn sie ihre Rechnung mit Gott und der Welt in schwerer Beichte auf gleich bringt, wenn sie Muckerls Hausstand genau besorgt, die Alte auf ihrem letzten Lager ebenso rast- wie lieblos betreut und ihre Frauenehre wahrt, bis — bis das Raubtier in ihr die Beute wiederum wittert und sich vorsichtig zum neuen Sprunge bereitet. Diesmal kann es nur über zwei Leichen gehen, denn wie sie, so ist auch Toni verheiratet¹²⁾, und dessen Sali gehört nicht anders als ihr Gatte zu den „Geschöpfen, die mit einem Blick auf den Geliebten für ihn durchs Feuer gehen, wenn es sein mußte.“ Aber die beiden hindernden Menschen sind krank, und in Toni brennt die Gier nach dem Besiz Helenes ebenso heiß wie in ihr die nach dem Sternsteinhof. Vor dem Sturm der Leidenschaften muß das

stille Flämmchen in den zwei Duldern verlöschen, ja, es verzehrt sich geradezu an der Schande, die sinnliche Wut und Berechnung über ihre freudlosen Ehen gebracht haben: wie den herzranken Herrgottlmacher die Mitteilung Salis fällt, daß sein Weib nebenan in der Hütte der kupplerischen alten Zinshofer tagtäglich mit Toni zusammentreffe, so geht die Sternsteinhoferin an dem Anblick Helenes zugrunde, die ihr der Bauer als Pflegerin zur Seite gesetzt hat. Damit hat aber auch die Sinnlichkeit ihr letztes Handlangerwerk im Dienst eines stärkeren Willens verrichtet, mit machtvoller Symbolik fällt Toni im Kriege, nachdem er der wild Begehrten zum Ziele ihrer noch viel wilderen Wünsche verholfen hat.

„Für d' Gebote Gottes und die Vorschriften der Kirche völlig farbenblind“, hat Helene nach den Worten ihres seelenkundigen Pfarrers „den Katechismus mit gar eigene Augen gelesen“, mit so eigenen, daß sie ihr Gewissen, wofern man ihr ein solches zubilligen will, durch ihr Handeln gar nicht beschwert fühlt. Denn sie hat ja keines von denen, welchen sie wehtun mußte, „mit dem Fuße gesucht, und daß die im Wege gestanden, wie ein ihr von ihnen zugefügtes Leid empfunden.“ Je überzeugter sie also glaubt, die „Rechnung“ mit ihnen „Posten durch Posten für aufgehoben“ achten zu dürfen, mit umso größerer Selbstverständlichkeit nimmt sie vom Hof als von ihrem rechtmäßigen Eigentum Besitz. Gegen Tonis Vater, wenn es sein muß, um ihm ihr Herrscherrecht zu beweisen, oder mit ihm, sobald er sich als ihr Bundesgenosse in den Dienst ihres Schicksalgutes, des Sternsteinhofes, zu stellen bereit ist. Jedemfalls ist er der einzige, mit dem zu ringen, Brust an Brust, es sie lockt, weil von seiner Stirn, so wie von ihrer, nicht bloß ein kleines, eng-persönliches Wünschen leuchtet, sondern der Zwang der Sache. Diese im Guten und Bösen mächtig drängende Liebe zum Objekt machte aus ihm den stiernackigen Egoisten, der die von Toni geschwängerte Helene mitleidlos zu seinen Füßen sich winden sah; sie ließ es ihn dem Sohn nicht verzeihen, daß der,

ein schlechter Wirt, wie er war, ihm den Hof abgelistet hatte, und türmte seinen Haß gegen die neue Gewalthaberin so berg- hoch auf, daß er den im Grundgewölbe des Hauses eingemauerten „Sternstein“, den vermeintlichen Bürgen des Glücks und des Gedeihens, zur Nachtzeit herauszubrechen unternahm. Aber sie zwang ihm auch immer mehr und mehr eine halb grollende, halb bewundernde Anerkennung für Helenes Mut, Umsicht und harte Tüchtigkeit wie für die Sorgfalt ab, mit welcher sie Tonis beide Waisen, ihren Sohn und Salis Töchterchen, betreute, bis er sich und seiner lebelangen Hingabe an den Hof und an alle, die auf und von ihm lebten, keinen besseren Erben wußte als den einst so bitter gehaßten Eindringling. Die anderen alle sind gewiß gütiger und liebenswerter: Sepherl in ihrer wunsch- los hinströmenden Opferfreude; Frau Klebinder und ihr wehes, im vorausgeahnten Unglück des Sohnes dreimal wehes Sterben; Muckerl in seinem entsagungsreichen und erst knapp vor dem Ende vom Körper- zum Seelendienst, von Helenes Härte zu Sepherls Diebesfülle bekehrten Heiligenkult am Altar der Schönheit, und die um ihr Leben und um ihr reiches Herz so grausam betrogene Sali. Nur haben sie „hingebungsvoll nur einem einzigen Wesen oder wenigen, ihnen zunächst, gelebt, oft allein durch diese Ausschließung sich gegen alle Fernstehenden bis zur Ungerechtigkeit verhärtet und sind, nachdem sie das Beispiel einer fast selbstsüchtig erscheinenden, engumgrenzten Pflichter- füllung der Welt gegeben, bedeutungslos für diese vom Schau- platz abgetreten“. Der alte Sternsteinhofer und seine zweite Schwiegertochter hingegen üben, nachdem „sie immer und all- zeit nur sich allein gelebt“, auf viele einen „großen und wohl- tätigen Einfluß“ aus, weil sie, einem bedeutenden Ganzen ver- antwortungsvoll vorgefetzt, bewußt „danach trachten, auch etwas ‚rechtes‘ zu gelten und nichts zu unterlassen, was ihren Verlust zu einem augenfälligen machen konnte“.

Diese Schlußerkenntnis lautet ganz anders als der Moral- satz, dem das Werk entkeimte, sie stieg eben, indem die Technik

Anzengrubers von der Subjektivität zur reinen Sachlichkeit fortschritt, mit Wesensnotwendigkeit die wichtige Stufe von der individuellen zu jener überpersönlichen Ethik empor, die auch den verwerflichen Einzelfall als Gewinn für die Allgemeinheit zu begreifen vermag¹³). Wie der Roman jede der menschlichen und dichterischen Fähigkeiten Anzengrubers in seinen Dienst stellt, daß sie an ihrem Ort wie selbstverständliche Elemente eines ganz objektiv geschauten Weltbildes wirken: seine Kraft der Symbole und der schneidenden Gegensätze, seinen religiösen Sinn, Humor und verhaltenes Pathos, sinniges Verweilen und atemraubenden Sturmschritt, so treffen einander im „Sternsteinhof“ auch drei große Gedankenreihen zu einem über sie hinausführenden Gipfelweg. Der nahverwandte „Meineidbauer“ gab die seelenmordende Lockung des Besitzes und (mit Pfarrer Eisner) die Frage der Gewissensschuld; das Eheproblem war seit der „Elfriede“ nicht mehr verstummt, doch nahm Anzengruber die trostlosesten Bilder und den Kampf zwischen Mutter und Gattin aus seinem eigenen Leben; der Schauer vor den verwüstenden Wirkungen des Geschlechtstriebes hatte schon den Plan des „Sumpfes“ und des „Vierten Gebotes“ gezeitigt —: Daß aber all diese Nöte und Gebrechen auf ihre Art im großen Bau der Gesellschaft auch eine Aufgabe zu erfüllen und die Menschheit durch Schmutz und Ekel hindurch weiterzuführen vermögen, blieb erst der Helene Zinshofer zu verkünden vorbehalten, weil ihr Schöpfer, vom Leben gepeinigt, sich nunmehr aus dem Gedränge fort auf die höhere Warte weh lächelnder Resignation geflüchtet hatte. Die Dinge zu nehmen, wie sie sind, nicht zu richten, sondern begreifend darzustellen, das war die letzte Weisheit, die Anzengruber den vielen unaufhörlich auf ihn eindringenden Erscheinungen des Geschlechtslebens gegenüber fand.

Elftes Kapitel

Wien. Das soziale Problem

Am 26. März 1886 schrieb Anzengruber an Bolin: „Das Dramatische mag ich nimmer in der Weise treiben, wie ich's getrieben. Kann ich's nicht mit Wiener Posse, Lustspiel oder ernstem Schauspiel . . ., so laß' ich es lieber ganz bleiben. Das Ländliche mag ich nicht. Ich habe keine Ursache mehr, es zu kultivieren. Es erwachen in jenen Kreisen politische, eigentlich mehr soziale Fragen, und die Poesie hat an deren Lösung keinen Anteil.“ Dieser Einsicht entsprechend, kehrte er nur noch einmal, mit dem „Fleck auf der Ehr'“, zu den Bauern zurück, wobei er tatsächlich statt eines allgemeingültigen ein zeitbedingtes, Fragen der Gesetzgebung streifendes Thema wählte, sonst aber trat als das eigentliche Sammelbecken sozialer Konflikte mehr und mehr die Stadt in den Vordergrund. Sie in der reichen Fülle ihrer Gestalten zu erfassen und so gewissermaßen Herr des Materials zu werden, dessen er zur Herausarbeitung der Grundkräfte im Organismus „Wien“ bedurfte, das mag für Anzengruber der letzte Antrieb gewesen sein, immer wieder allerlei: „Bekannte von der Straße“ zu studieren und in rasch hingeworfenen Porträts festzuhalten: sei es in dem so betitelten Büchlein (geschrieben 1876—78, erschienen 1881) sei es in ähnlich gearteten, empfindsamen oder ironischen Skizzen, die bis zum Tode des Dichters ungefähr die Zahl von einem Viertelhundert erreichten. Sie bringen größtenteils stille Trauerspiele des Lebens, Menschen, die aneinander vorbeiziehen in die Freudlosigkeit eingingen („Alte Liebe“, „Begrabenes Glück“); Einsame, deren ganzes Glück in der Erinnerung oder gar in einem törichten Traum besteht („Fröhliche Weihnacht“, „Falsches

Glück“, „Der Herr Professor“); Helden einer schmerzlich ent-sagungs-vollen Pflichterfüllung („Die Freundin“, „Getreu dem Feldzeichen“); Ehen, denen die konventionelle Lüge den Unter-gang bereitet oder androht („Sein Spielzeug“, „Das Schluß-kapitel eines Romanes“, „Man kann nicht wegbleiben“, „Das Weidenweiblein“, „Makulatur“, „Abgesprungen und aufge-trennt“); tief eingefressenen Familienzwist („Ein böser Gast“) und eine bunte Reihe von Sumpfpflanzen beiderlei Geschlechtes: bejammernswerte Opfer des sozialen Widersinnes („Der Christ-abend einer Leichtfertigen“), Verführte, die sich herb oder lachend darein finden („Wie schad“, „D' Parapluiemacher-Mali“) und im innersten Kern Sittenlose („Mutterjorge“, „Ein braves Mädchen“, „Der gekränkte Gatte“). Die Träger der Handlung ergänzen sich aus allen Lagern, wirklich greifbar aber werden nur die kleinen Leute. Ihre Gebärden und Bräuche, ihr oft grotesker Kampf gegen die unaufhaltsame Proletarisierung („Ein Wilber von Profession“, „Der gekränkte Gatte“), gelangen, wenn schon auch hier der blasser Stil das Letzte der Indivi-dualisierung nicht hergibt, wenigstens zu typischer Geltung, so daß man den „Wilden“ oder die ewig streitenden Brett-künstler in „Unsere kleinen Enttäuschungen“ ganz anders miterleben kann als etwa die wohl-tätige Baronin des „Frommen Augen-blicks“, als den vergessenen „Literaten“ oder als die Pro-fessoren von „Getreu dem Feldzeichen“ und „Im Dienste der Wissenschaft“. Einem je höheren Stande die Geschilderten angehören, desto gemachter wirkt der Ton, desto gequälter der Humor und störender die Rührseligkeit, Mängel, die einige „Mären aus alter Zeit“ (Das Ehekräutlein“, „Die rechte Un-rechte“, „Beglaubigtes und Unbeglaubigtes von Anno 1683“) völlig verderben.

Gleichen Stammes wie die Wiener Feuilletons sind die beiden dramatischen Sittenbilder „Aus'm gewohnten Gleis“ und „Brave Leute vom Grund“, denn auch sie lassen es sich an der An-einanderreihung wohlvertrauter städtischer Figuren und beliebter

Motive genügen und streben weder in der Form noch im Gehalt merklich über das Althergebrachte hinaus. Dieselbe Überlieferung, die, auf das noch unbehauen-rohe Bauernstück angewendet, sich als das kostbarste Gefäß von Anzengrubers künstlerischen Ideen bewährt hatte und den Dramen vom „Pfarrer von Kirchfeld“ bis hinab zum „Jungferngift“ die prickelndsten Reize verlieh, tat sich, abgebraucht, wie sie hier war, als das schwerste Hindernis auf, sobald der Dichter ihren angestammten Boden, eben das Wiener Lokalstück, betrat. Da werden die gerade noch so frisch naiven, erzählenden Expositionen und die direkten Charakteristiken oft nahezu läppisch; die Typen bekommen, als wäre der Strahl des Persönlichen mit eins aus ihnen gewichen, Blei in die Glieder und drängen sich aus flott umrissenen Neben- zu Hauptrollen vor; die Lieder stellen sich, statt mit der entsprechenden Stimmung, als „Couplets“ auf ein gegebenes Schlagwort hin ein; der Humor wird, je mehr sich die Bühnenlust nach bewährten Mustern zur argen Unwahrscheinlichkeit verdünnt, platt und die Erschütterung rührsam; die Zeitkritik versandet zur journalistischen Bühnentechnik Bergs, die Zeitanspielungen erscheinen wie die „mitwirkende Natur“ bloß äußerlich dazugetan, ja, selbst Anzengrubers besondere Kunst, die Handlung Schlag auf Schlag innerhalb weniger Stunden abzurollen, verdeckt nicht mehr das Rädergerassel einer im Grunde sehr gewalttätigen Bühnenmechanik und ebensowenig hindert sie unser Interesse, nach allen Seiten ziellos zu zerflattern.

Wie „Glacéhandschuh und Schurzfell“ und „Die Tochter des Bucherers“, so könnten auch die drei Alten, die erst „Aus'm gewohnten G'leis“ kommen, als es für sie zu spät ist, von einem gelehrigen Nachfahren Elmars oder Verlas erfunden sein, nur daß eben die Posse keine Schülerarbeit ist, sondern von Anzengruber auf der Höhe seiner Schaffenskraft, im September und Oktober 1879, geschrieben wurde¹⁾. Das merkt man den beiden Vettern Willhofer, deren einer auf seine alten Tage den

Lebemann, der andere den Politiker spielen möchte, leider nirgends an und ebensowenig deren Frauen, die wohl die Narreteien des Gatten durchschauen, die des Schwagers aber nach Kräften fördern. Sie sind einfach Inventarstücke aus der Kumpellkammer des Wiener „Lebensbildes“, nicht anders als die durch den Familienstreit gestörte Liebe der Kinder der beiden ungleichen Paare, als die grobschlächtig-unmögliche Intrige der lustigen Person, die alles wieder auf gleich bringt, und als das im „G'wissenswurm“ so genial ausgenützte, hier nur peinlich possenhast wirkende Motiv, die einst Umworbene dem Verehrer nach Jahren als keineswegs begehrenswerte komische Alte wieder zuzuführen. Diesmal widerfährt die unangenehme Enttäuschung dem Buchhalter Schmidt, einem zur Maschine erstarrten „Schreiberknecht“, der durch eine unerwartete Erbschaft ein freier Mensch werden könnte, aber nach vierundzwanzig Stunden des Ausspannens wieder reuig zu Lineal und Papierschere zurückkehrt. „Nur nit aus'm gewohnten Gleis kommen, wenn das schon so tief eing'fahren is, daß Rauskommen gleichbedeutend is mit Umwerfen,“ verkündet er zum Schluß als die so gar nicht Anzengruber'sche, viel zu geruhlsame Lehre des Stückes, sonst aber ist er dessen einzige Gestalt, für die der Dichter wenigstens hie und da echte Töne fand. Wie diese Schattenpflanze den ersten schwachen Sonnenstrahl unter seltsamen Verrenkungen aufsaugt, wie sie vorübergehend, sei's auch nur im Trunk, zum Bewußtsein ihres seitab vom Leben verbrachten Daseins erwacht und sich den unvermutet aufsteigenden Groll darüber von der Seele spricht, das kann, so „hargiert“ der „Kerl“ sonst gezeichnet sein mag, immerhin ergreifen, und jedenfalls ist es dichterisch geschaut.

Raum war die Posse fertig, versuchte es Anzengruber vom November 1879 bis zum 4. Februar 1880²⁾ nochmals mit der Kunst, eine Schar halb noch wirklicher, halb schon von der Zeit überholter Wiener Gestalten am Faden einer altmodisch-beschaulichen Alltagsweisheit locker aufzureihen. Indem zugleich

das Volksstück „Brave Leut' vom Grund“, welches solcherart zustande kam, auch auf die letzten Reste einer verzerrten Poffenhandlung verzichtete, unterließ ihm zwar der in vielen Lokalstücken zutage tretende Fehler, daß die einzelnen Bilder ganz selbständig nebeneinander stehen und bloß die Anwesenheit der gleichen Personen auf der Bühne daran erinnert, daß man es eigentlich mit einem Theaterstück zu tun habe. Dafür gewann aber auch, an den zwei Kaufherren Willhofer gemessen, der Ausschnitt aus diesem versunkenen Wien Franz Gräffers an Breite und allgemeiner Bedeutung, trat der inzwischen ausgestorbene bodenständige Kleingewerbebestand mit Nachwuchs und Anhang lebensgetreu in die Komödie ein. Bäcker, Drechsler, Gärtner und Fleischergehilfe, Dienstmädchen, Reservist und Stuker, böhmischer Lehrbub und Pülcher tauchen auf und verschwinden wieder, nicht ohne daß ein charakteristisches Schlaglicht auf ihre Denk- und Sprechweise, ihre Vorzüge und Laster fiele; der gewollte und ungewollte Spaß auf Landpartien und im Wirtsgarten kommt zu seinem Rechte, und mit geradezu lückenloser Vollständigkeit werden die Beziehungen zwischen den Geschlechtern vorgeführt, wie sie sich in diesen Kreisen anzuknüpfen pflegen. Da gibt es Polterer und Siemandeln, gedrückte Weibchen und Hausdrachen, allzu willige, durch ihren Wunsch nach Versorgung bergab gleitende Mädchen und rohe Strizzis, Narren der Abenteuerlust und glatte Verführer, gibt es Philistertum, Betrug, Gemeinheit, aber auch, mit all dem Mißwachs versöhnend, gesundes Gefühl, Lebensklugheit und unter Lächeln betätigte Kraft. Sie sind, ohne sich jemals störend vorzudrängen, der Gelbin des Werkes, Amalie Grund, eigen, wenn sie in der ersten Abteilung „Liebschaften“ ihren einstigen Jugendgespielen Lorenz Mittler von seinen lockeren Kumpanen Kranzberger und Eitelberger befreit; wenn sie im nächsten Bild „'s Regiment im Haus“ den jungen Gatten schrittweis und ohne ein einziges hartes Wort zur Erkenntnis seines Unrechts bringt, als er sich von Kranzberger und dem die Sekaturen seiner Frau durch heimliche

Ausflüge ausgleichenden Ducker verleiten läßt, sein „Herrentum“ durch eine öde Kneiperei zu beweisen; und endlich sind sie ihr eigen, wenn sie im Schlußstück „Mädchenhüten“, schärfer blickend als der Gatte, die ihrem Töchterchen gestellte Falle merkt und die Fünfzehnjährige durch eine allerdings schmerzhafteste Operation dazu bringt, nicht jede tönende Liebesphrase für bare Münze zu nehmen. Ein Kernweib durch und durch, verliert sie weder durch die ihr zugewiesenen Lieder noch durch die konventionellen Vorgänge ringsum an Glaubwürdigkeit, „poetisch“ aber, um Anzengrubers Briefwort über das Bauernstück nochmals zu gebrauchen, wirkt sie nicht, weil dieser in charakteristischen Einzelheiten behaglich aufgehenden Oberflächenkunst der tief menschliche Hintergrund fehlt. Auf der unbewußten Suche nach ihm mag Anzengruber Anlauf genommen haben, brennende Fragen der Zeit dramatisch zu verwerten, so das Verhältnis zwischen Unternehmer und Arbeiter im „Tauschschlag“ und die Pflichten des Richters aus dem Volk im „Geschworenen“. Aber wie der Mangel jeder Leitidee, so ergibt auch deren Steigerung zur Tendenz einen unkünstlerischen Resibestand, der sich zu Schablonenfiguren und außerdem in den Tendenzstücken zu leblosen, ins Publikum hineingesprochenen Theaterreden umsetzt.

Dabei muß man von vornherein zwischen dem künstlerischen Versagen und der gedanklichen Grundlage wohl unterscheiden, denn der Nachlaß erweist Anzengruber als einen unbeirrbaren, rücksichtslos (wenn auch natürlich nicht systematisch) bis zu den letzten Folgerungen fortschreitenden Soziologen. Ausgangspunkt ist ihm die Erfahrung, die ihm das Großstadtleben tagaus, tagein zutrug, als geborenen Forscher ließ ihn Wien mit seinen Kämpfen und Krämpfen einer weltwirtschaftlichen Übergangsepoche keinen Augenblick lang los. Dabei besagt das eine Hohnwort: „Mir san mir! Ja, was denn! — Lumpen!“ zur Genüge, daß er den gewerbsmäßigen Lobhudlern der „Kaiserstadt“ welkenfern stand, wiewohl er (man denke an Amalie

Grunds Preislied auf Wien) deren Zauber so gut wie einer fühlte und übte, und auch harmlosen Spott über ihre Schwächen brachte er zustande, wenn er etwa im „Figaro“ die Berufsschmerzen der Wirte, Selcher und Greisler glossierte, die üblen Ausdünstungen des Wienslusses verfluchte oder „frei nach Geiler von Kaisersberg“ den Zeitungs-, Bier-, Theaterheh- und anderen Narren „Acht neue Narrenschellen“ umhing. Aber darum grinste ihm „Die Maske des gesellschaftlichen Lebens“³⁾ um nichts weniger grauig entgegen, gewann er, eben weil die alten Formen wankten und neue sich erst in Ansätzen bildeten, nur desto klarer die Einsicht, daß „der Kampf des Daseins mit den Fingernägeln geführt, die Lust mit den Zähnen errafft“ werde. Auf dem Grund der Seelen schlummert das Tier, jahrhundertelanger Zunftgeist machte den einzelnen zum „Staatsmann, Richter, Krämer, Dichter, Pfaff, Musiker, Polizeirat, steuerzahlenden Bürger, Soldaten usw.“, nur „zur Menschwerdung kommt es nicht“: die „Wesenheit“ geht über dem „Schein“ verloren und mit ihr der Begriff der Wahrheit an sich⁴⁾, der Tugend, der Menschenliebe; „Gesetze, Verordnungen, Sitte, Religion, daß sind die Beißkörbe, auf daß sich die Menschenbestien nicht untereinander zerfleischen und auffressen.“ Käme einmal ein „Sternbewohner“ — Anzengruber entwarf ihn genial in dem „Maschinenmenschen Michael Patti“ — zur Erde herab, er verstünde den methodischen Wahnsinn unseres Seins so wenig wie wir die Selbstverständlichkeit seines voraussetzungslos-erakten Denkens. Zu unserem Glück sind wir keine „Patts“, sondern kriechen alle selbst wichtigtuerisch in der „Käferschachtel“⁵⁾ Menschheit umher und merken nicht, wie wir, durch die Worte „Andacht“ und „Liebe“ umnebelt, vom Stärkeren gefressen werden. Wir stehen nicht außerhalb, sondern (wie oft als betrogene „Rustnacker“!) mitten darin in der traurigen „Spielzeugwelt“, in welcher die Konvention das einzig Seiende ist und die ein bitter ironisches Märchen 1881 eindringlich schilderte.

Roheit also ist die Wurzel, Schein und Lüge die Lebensluft unserer Existenz, und so beherrschen sie denn auch all die komplizierten Formen und Gebilde, welche die unseligen elementaren Voraussetzungen als Oberbau überwölben. Nirgends mehr „ein Mensch, mit dem ich verhandle, lauter abstrakte Begriffe ohne Herz, ohne Blut, Gesetz, Kapital, Staat, ein Rechenexempel, Zahlen und keine bekannte Zahl!“ Das ist die durchaus verständliche Klage eines Mannes, dem persönliche seelische Werte über alles gingen, dem sich aber auch, und zwar auf eigenen Wegen, die Grundideen der materialistischen Geschichtsauffassung erschlossen hatten, so daß er sich gelegentlich anmerken konnte: „Judenheßen, Maurenvertreibungen, Hexen- und Ketzerprozesse waren Kapitalsregelungen,“ ein andermal: „Das Beamten-Proletariat wird gegen das andere aufgeboten,“ und dann wieder: „Weltgeschichte! — ist das Börsengericht.“ In heißer sittlicher Entrüstung wurde er sich immer aufs neue des Widerstreites bewußt, der zwischen den „durch materielle Interessen zusammengeballten“ realen Mächten des Lebens und dem mit Moral verbrämten Getue der jeweiligen Machthaber aufkafft, den Dichter des weisen Märchens „Die drei Prinzen“ konnte weder die erdabgewandte Miene der Kirche noch die patriotische Phrase der Militärkaste täuschen, die er nebenher in so hübschen Sätzen verulkte wie: „Ameisenvölker bekämpfen sich, aber einander gerecht werden, das können sie nicht, das wäre für Ameisen — unpatriotisch“ oder: „Jeder Stand (Priester, Potentaten) verteidigt sein Privileg, will sich seine Hammel, die er fcheren und schlachten kann, erziehen.“

Raum besser als auf die ererbten Mächte der Vergangenheit ist er alles in allem auf die „traurigen Errungenschaften“ der letzten Jahre zu sprechen. Wohl erkennt er in dem „Lesestück: 's Moorhofers Traum“ das große Werk der Bauernbefreiung rückhaltlos an. Dafür durchschaut er Rechtsstaat und Konstitutionalismus als die lediglich virtuoser gebrauchten Werkzeuge der früheren Gewalten, ihre Gesetze als die „Lappen, mit

denen sich das Recht, die verkappte Willkür ausstaffiert“, und ihre Parteikämpfe als das Hindrängen hungriger „Stättlinge“ zur Schüssel. Namentlich graust es ihn vor dem unheimlichen Einfluß, den das Kapital auf Wohl und Wehe der Völker gewonnen hat, er möchte zornig „aufschreien“, weil „ein fremder Kapitalist das Geschick von Millionen, das Geschick eines ganzen Landes durch nichtswürdige Einmischung seines Geldsackes bestimmt. Versteht ihr das, Völker? Diese entsetzliche Einmischung in Euer Geschick, pränumerando nimmt man die Zinsen aus Eurer Tasche, zu dem sehr zweckmäßigen Unternehmen, Euch dafür dezimieren und abschlachten zu lassen. Wer da noch sagt, daß das Kapital kein Fluch sei, der hat keinen Blick auf das menschliche Elend getan“. Das Kapital bestimmt die Politik, weil schon „das Mandat nur für den Kapitalisten erreichbar ist“. Es schürt den Irrwahn, „ein Volk groß machen, hieße gegenwärtig, es in den Krieg hegen,“ obwohl es „wirklich um Leut' und Land und Hab und Gut und in letzter Linie um keine andere Idee geht, als des Geraubten froh zu werden und sich den Wanst und sonst wohl sein zu lassen“. Es erzieht die Jugend schon in den Schulen zum völkischen „Haß und in der Fertigkeit, denselben praktisch auszuüben“ und bringt so den Nationalismus zur Siedeglut — ein Erfolg, den Anzengruber höchstens darum höhnisch begrüßt⁶⁾, weil der so erzeugte „Krieg schließlich den Krieg unmöglich machen wird. Nicht die Milde, der Greuel, der himmelschreiende Greuel war von je der Lehrer der Völker“. In Wahrheit „bedeutet der Mensch mehr als die Nation“, gebührt der Heldenruhm nicht „den meisten Schlacht- und Schlächtergrößen, sondern „jenen, die still, aber unermüdlich, kein Opfer fordernd, sondern bringend, zum Heil der Menschheit, wenn nicht gewirkt, so doch gelitten“ haben. Daß die Zeit dieser Edlen nicht kommt, liegt an der „Kriegswirtschaft der Staaten. Wenn der Staat die Summen für Militärzwecke für humanitäre und Bildungsanstalten aufwenden möchte, wie gar bald sähe die Welt anders

aus! Die Armut wurzelt in dieser Blut- und Schweißsteuer, die Demoralisation, das Käuflichwerden alles ansonst Unveräußerlichen, das gezwungene Anbot". Der „Moloch, Staat genannt“, verschlingt die Kinder des Proletariates, ohne ihm doch, wie er müßte, die Sorge für den Nachwuchs abzunehmen. Er raubt der Masse, was die Studie „Arme Leute“ hätte darstellen sollen und das Gedicht „Die Näherin“ ergreifend verkörpert, jeden Selbstzweck und jede Lebensfreude und gibt ihr statt dessen Steine in die Hand: den Fetischglauben ans Gold als Retter und als einziges sittliches Gut, dazu ein paar „Humanitätsmaßregeln“, die nicht mehr taugen als „Stroh auf den Gassen“. So wenig dieses den Wagenlärm, können sie die Erkenntnis verstummen machen, daß „die Gesellschaft krank daliege, hoffnungslos, vor jedem Lärm nervös zusammenzuckend“. Ein Ausbessern hier oder dort kann nichts helfen, es muß vielmehr von Grund auf anders werden. „Das Ganze (der Staat)“ wird also „zugunsten Zahlloser (der Masse) einschreiten, die Lebensrechte Jedes und ganzer Klassen“ werden „erst beachtet“ werden müssen, „ehe von Menschenrechten die Rede sein kann. Der Durchgangspunkt ist ein sozialer Staat, der alle vernünftigen Programme des Sozialismus in Wirklichkeit umsetzt. Dieser Sozialismus wird Europa vor der Anarchie bewahren, die, sobald der Einzelne, sei es Individuum oder Klasse, über das Ganze gestellt werden soll, unausbleiblich ist“^{h)}. Das Wetterleuchten der Anarchie und des Umsturzes hat Anzengruber mehr als einmal aufzucken sehen, so wenn er eines Abends mit Rosegger beisammen saß und, „als wäre er versunken in eine Erscheinung, halb verständlich etwas von ‚Mord‘ und ‚Brand‘, ‚nieder‘ und ‚empor‘ murmelte“; wenn er im Januar 1884 den Herrschenden, ihrer Genußgier und Hassesaussaat „Nach blutigen Wochen“ den flammenden Zornvers „Seid Ihr denn blind?“ entgegenschleuderte, und wann sonst sein prachtvoller Empörergeist in feurigen Ausbrüchen emporlobte wie etwa in diesem: „Ja, Ihr erschreckt, wir sind revo-

lutionär, denn entweder durch Ansturm auf eure Einrichtungen oder durch gänzliches Absehen von denselben zeigen wir Euch, daß uns diese eure Welt unzufrieden läßt, daß wir es mit einer anderen hielten und halten. Den Großen war sie immer zu eng, den Denkern und Dichtern, den Tätigen wie den Träumern“^{b)}).

Im Ausgangspunkt und, wenn man will, im Endziel mit allen radikalen Reformparteien eigentlich eines Sinnes, insofern er ihren Grimm über die modernen Lebensformen und ihren Drang nach einer gerechten Weltordnung vollkommen teilte, mochte er sich doch keinem Programm beugen oder auch nur einfügen. Individualist, der er war, sprach er vielmehr gelegentlich von der „Kloake“ des Kommunismus und Sozialismus, und erst recht stieß ihn der düstere Vernichtungswille der Anarchisten ab. Sein Künstlerherz zog es vielmehr, trotzdem es den Weltbrand ahnte, zu organischem Wachstum⁷⁾, und überdies umschloß die Spannweite seiner Persönlichkeit, die man wie alles Eigenwüchsige nur schildernd begreifen, nicht verstandeskühl zerlegen kann, dicht nebeneinander den heiligen Zorn eines Racheapostels und den unerschütterlichen ethischen Optimismus eines Predigers mitleidiger Menschenliebe. Dank diesem Optimismus setzte er seine Hoffnung und seine Waffe nicht außen, an der materiellen Lage, sondern innen beim Willen jedes Einzelnen an; darum stimmte er alle Kalenderfachen auf die große Mahnung einer wahrhaften Diesseitsreligion ab: „Seid gut! richtet nicht! beladet Euch nicht mit Schuld!“; ließ „Stahl und Stein“ und „Getreu dem Feldzeichen“ zum bescheidensten und darum tiefsten Gebot der Humanität ausklingen: „Vernichtet einander nicht!“ und schwang sich zu den ewigen Versen der „Volkswaise“, zu „Weihnacht“ und zu den eines Evangelisten würdigen Sätzen auf: „Ich habe mir vorgenommen, die Menschen nicht mehr ernst zu nehmen, aber ich werde diesem Vorsatz stets untreu, wenn ich sie leiden sehe“, und: „Ihr könnt alle Religionen hinwegdenken, der Materialismus mag die Menschheit beherrschen, Eines jedoch, das Hohe, das Heilige, das Göttliche, das in den

Menschen selber steckt, das könnt Ihr nicht hinwegleugnen. Darin liegt die Liebe, und diese Liebe findet meistens ihren Tag. Durch alle Torheiten, Greuel und Fluchwürdigkeiten der vergangenen Zeitalter glänzt ihr Licht durch den Qualm der Scheiterhaufen. Ist auch dies Traum? Ist auch dieses Glück Illusion? Sie wird bleiben und in dem Herzen des letzten Menschen erst untergehen.“ Wie dieser sein Glaube an die Menschheit in der öfter ausgesprochenen Überzeugung wurzelte, daß Fortschritt und Entwicklung etwas Gesetzmäßiges und Naturnotwendiges seien⁹⁾, so gipfelte er ihm nicht in einer nebelhaften Liebeseligkeit, sondern in der strengen Forderung an alle, an sich und für die Allgemeinheit ernsthaft zu arbeiten. Ob das mit dem Opfermut der „Frommen Kathrin“, mit der Selbstüberwindung Joseph und Magdalena Reindorfers, auf den Wegen des sich in wunschloser Arbeit bescheidenden Pechleitner (im „Sündkind“) geschieht oder aber auf den sonderbaren Pfaden der Zinshofer Helen', ist dabei nicht einmal die erste Frage, denn Anzengruber stand auf genug freier Höhe, um jedem die ihm gemäße Mitarbeit am Weltganzen zu gönnen. Sondern das erste ist die schaffensfrohe „Tüchtigkeit“ und das ihr entspringende, über den Kreis des eng Persönlichen hinausreichende Pflicht- und Verantwortlichkeitsgefühl. Sie zu stärken, ist Sache der Erziehung: der öffentlichen sowohl, die „endlich die Einsicht gewinnen“ und beibringen müßte, „daß dumm und schlecht Eins sind, daß schlecht Handeln dumm gehandelt sei, schon den Folgen nach, die es bringt“, wie der stillen, stetig wirkenden im Hause, und Voraussetzung für beide ist die Gesundung des Familienlebens. Solange sich das Menschheitsgewissen nicht dieser seiner größten Forderung und Schuld bewußt wird, kann keine Einzelmaßnahme etwas fruchten. Denn auch der beste Erzieher muß dem untauglichen, vom Mutterleibe her verdorbenen Stoff gegenüber versagen, am Beispiel der Eltern bildet sich die junge Seele weiter, Wurzel und Pulsschlag, Segen und Niedergang der Gesellschaft sind im Schoß der Familie

umschlossen: „Es wächst, es wächst! Wie im Walde, wie auf der Wiese. Zu erziehen ist da nichts. Nur auszureuten, zu beschneiden, zu biegen und binden, zu pflropfen. Zu erziehen nichts. Es wächst der Mensch wie Gift- und Nutzkräut, wie Dornstrauch und Beerbusch, wie Holz. Es wächst alles auf der Welt, wie es eben kann. Ein wenig änderts, ein anderes, wie es ist — woraus geworden — was gewesen: wird es nimmer.“

Weil alle Linien der sozialen Entwicklung für Anzengruber zum Zentrum der Familie zurückführen, vermochte er dieses elementare Moment auch schlechthin elementar zu formen, sind „Das vierte Gebot“, „Alte Wiener“ und „Heimg'sunden“ mit künstlerischer Notwendigkeit erwachsen. „Ein Faustschlag“ und „Ein Geschworener“ (1.—28. Oktober 1876)⁹⁾ hingegen wurden, weil Anzengruber ihr Thema nur irgendwo an der Peripherie der sozialen Frage aufblas, wahllos mit Zufälligem und Zeitbedingtem beschwert. Das zieht ihre Handlung ins Abenteuerliche und Theatralische hinab und verschuldet jenes als „Tendenz“ im üblen Sinne empfundene Schnörkelwerk, das, der letzten Vereinfachung unerreichbar, die reine Wirkung an allen Ecken und Enden stört. Steht schon die Frage der Geschworenengerichtsbarkeit dem Rechtsproblem an sich ziemlich fern, so fehlt den Sorgen, die Anzengruber bedrückten, der tiefere Hintergrund erst recht. Denn sowohl die Furcht vor der Rache der Verurteilten an ihren Richtern als auch die (auf einem Bettel des Schriftentastens noch besonders gerügte) „Lüge der Geschworenen“, daß sie nämlich aus persönlichen Gründen „entgegen dem Angeklagten, der sich schuldig bekennet, ein Nichtschuldig sprechen“¹⁰⁾, haben sich als Kinderkrankheiten der damals eben erst eingeführten Volksgerichte erwiesen und fünfzigjährige Erfahrung hat deren Schäden ganz anderswo, im unzureichenden Verständnis für schwierige Fälle, in unbewußten Klassengefühlen und in der Mechanisierung eines gerade auf subjektiver Abwägung aufgebauten Rechtsverfahrens aufgezeigt.

Deshalb wirkt der Geldverleiher Pernegger, ein Ohrlein redivivus, arg verstaubt, wenn er den biederen Goldarbeiter Ehrberger wegen des „Schuldig“, das der als einziger über ihn auszusprechen wagte, durch Aufkauf einiger von Ehrberger ausgestellter Gefälligkeitswechsel zu ruinieren trachtet; und das gleiche gilt von Ehrberger selbst, wenn er in feierlichen Reden die Volksgesichte als demokratische Errungenschaft hochzuhalten mahnt, wenn er die Pflicht jedes Einzelnen betont, furchtlos und ohne Rücksicht auf sich selbst zu urteilen, und dergleichen mehr. Nicht wo er predigt, sondern wo er anklagend gestaltet, hat Anzengruber das Beste des Volksstückes gegeben, da wird die sittliche Laxeheit, die hinter der Wiener „Gemütlichkeit“ lauert, unheimlich lebendig: So in dem Schirmfabrikanten und lustigen Rauz Modereiner, der sich, mit Perneggers Hilfe, und als dieser in Untersuchungshaft sitzt, durch Freund Ehrbergers Wechsel über Wasser gehalten, ein Haus baut und nun die köstlichsten Kapriolen der Sophistik aufführt, zunächst, um dem stützköpfigen Goldarbeiter die Einheit von Geschworenen-, Freundespflicht und praktischem Vorteil zu beweisen, und später, um vor sich selbst seine Abkehr von dem vom Konkurs Bedrohten zu beschönigen. Nicht besser bewähren sich die Frauen der beiden Freunde, die sich zusamt Ehrbergers Tochter Luise von ihm abwenden, als sein aufrechter Urteilspruch auch Luises Verlobung mit dem jungen Ferdinand Modereiner, dem einzigen Gesinnungsgenossen des aufrechten „Geschworenen“, zu gefährden beginnt. Und zum Überfluß zeitigt diese moralische Schwäche noch allerlei Karikaturen des Rechtsgefühles. Da haben wir die Gerichtssaalhyänen Frau Sigberger und Fräulein Hockinger, den überall nach Unrecht fahndenden und immer gleich prügelnd eingreifenden Hixig, den Spezialisten in Gotteslästerungen und treuen Zuchthausinsassen Mottl und die philosophischen, im Gerichtssaal ihren Fachstudien obliegenden Spitzbuben „Der Intallagente“ und „Der harbe Bub“, zwei prachtvolle Pflanzen, deren einzigartige Meditationen „Über die Freiheit des menschlichen Willens“ nachmals in der

gleichnamigen Schnurre (1882) ebenso zu neuem Leben auferstehen sollten wie Mottl im „Hoisl-Doisl“. Es ist ein anderes Wien als jenes der Badhendl und Wirtshausbrüder, das übrigens in der Verlobungslandpartie mit dem ewigen Spaßvogel Eder auch vorüberhuscht, darum aber ist es nicht unwahrer, und es wird erst dort vom Theater überwuchert, wo der guten Lösung zuliebe ein Sturm der Volksentrüstung Pernegger zum Rückzug zwingen muß.

Noch weniger als das Thema des „Geschworenen“ verträgt es die ungleich belangreichere Arbeiterfrage, mit einem billigen Familienroman bloß zu dem leidigen Zwecke verquickt zu werden, um „den vorliegenden dramatischen Konflikt . . . zu färben“. Aus solchem Beginnen kann sie nicht anders denn ungebührlich verniedlicht und aus ihrem Angelpunkt, dem überpersönlichen Klassengegensatz, gehoben hervorgehen. Wenn sich also im Schauspiel „Ein Faustschlag“ (Juli bis September 1877)¹¹⁾ der Werkkührer Bergauer der sozialistischen Bewegung in die Arme wirft, weil ihm der Faustschlag eines reichen Rohlings die Achtung der Gattin in Mitleid verkehrte und die Ehe zerstörte, und wenn sich der dieser Untat schuldige Gewaltmensch Frank von herausforderndem Fabrikantendünkel zu sozialer Einsicht durchringt, sobald er die traurigen Folgen seines Vergehens erfährt, so wirken sich da, ganz so wie in „Glacéhandschuh und Schurzfell“, zufälligstes Einzel Leid und Einzelwollen aus, während man die geschichtliche Notwendigkeit ehernen Schrittes möchte einherwandeln sehen. Sie kommt auch bei dem Sprecher des Dichters, Franks ehrlich humanem und über alle kleinen Eitelkeiten erhabenen Schwiegervater Graf Rankenstein, nicht recht zu Worte, weil sich sein edelgedachtes Heilmittel, Entgegenkommen und Wunsch nach gegenseitigem Verstehen, längst als unfähig erwiesen hat, Besitz und Arbeit miteinander zu versöhnen. Das Nebenamt des Grafen gar, die rührselige Diebschaft zwischen Franks Sohn Gustav und Bergauers Tochter Johanna zu fördern und sie, so das Schau-

spiel krönend, zu einem glücklichen Abschluß zu bringen, raubt ihm und seinem Meinen die tiefere Wirkung völlig. Anders, als es sich Anzengruber dachte, wird also der dramatische „Konflikt“ — die Liebe zwischen den Kindern zweier sozial und persönlich verfeindeter Männer — der Idee einfach schädlich und zugleich durch deren Bedeutung in seiner ganzen Blöße enthüllt. Wir müssen es uns daran genügen lassen, daß im Laufe der Handlung manches bedeutende Wahrwort über Rankensteins Lippen tritt und daß von Frank der brutale Unternehmer, von Bergauer der besonnene Arbeiterführer in Tun und Sprache hie und da restlos ausgedrückt wird. Einer aber, der Kontordienner Leopold Rammauf, hält einen gewissen Menschenschlag und eine Zeitkrankheit mit unvergänglichen Zügen fest: solch bössartige Narren wie er haben sich noch an jede Freiheitsbewegung angehängt, um dem Gegner mit ihrem wirren Geschwätz die tückischsten Waffen an die Hand zu liefern. Manch einer hat in törichter Eitelkeit den Beweis, daß er doch mehr als ein Narr sei, gleich ihm durch ein Verbrechen zu erbringen versucht. Und es mag auch sein, daß ein oder den anderen traurige Familienerlebnisse in seinen Irrtum hekten. Ob, wie Rammauf, jenes, daß die brav erzogene Schwester „zur Kavallerie kam“, ob ein anderes, tut weiter nichts zur Sache, nur so viel steht fest: Rammauf ist lebendig wie niemand im „Faustschlag“ sonst, weil ihn Anzengruber gleich dem Wurzelsepp, dem Steinklopferhanns und Görg Friedner, um nur die größten Außenseiter der Gesellschaft zu nennen, aus dem Boden der primitivsten und zugleich festesten sozialen Beziehungen, der Familie, aufwachsen ließ.

Dieses spezifisch Menschlichen bedurfte Anzengruber, sollten seine Gesellschaftsbilder aus dem grob Schematischen herauskommen, und darum gab er der ausgeblasenen Form des Wiener Sittenstückes erst wieder Leben und den inneren Halt zurück, als er „Das vierte Gebot“ mit genialem Instinkt in dem Grenzland anbaute, wo Urmenschliches und

Soziales einander immerfort durchdringen. Hier erst konnte, was bei Berg und Langer eben noch eine zwecklose Revue von Ständen und Typen gewesen war, zu einer strengen Heerschau der Elternpflicht und Elternschuld werden; und indem die übliche Abfolge loockerer Bilder mit der für Anzengruber so eigentümlichen Neigung zusammentraf, seine Gestalten biographisch lückenlos zu entwickeln, ergab sich wohl kein kunstgerecht gebautes Drama, dafür aber sehen wir trotz primitiven Über- und Abgängen, trotz Zufällen und Gewaltthaten die eherne Moira selbst Menschenchicksale anspinnen und zerbrechen. Derart in einer einzigen großen Hieroglyphen, als sei sie das Zeichen des Makrokosmos, alle Kräfte des Seins und der Entwicklung zusammenströmen zu sehen, ist das Vorrecht des Dichters und seine höchste Begnadung. Sie wurde Anzengruber zuteil, als sich ihm der nimmer endenwollende Zug von Kindern, die, für Glück und Sonne geboren, „durch Alternschuld verderben“, als sich ihm das Verhängnis des mit Zeit und Fortschritt zerfallenen Wiener Kleinbürgertums und der ursächliche Zusammenhang beider Erscheinungen unter dem Schlüsselwort „Das vierte Gebot“ zu klären begann. Zum erstenmal¹²⁾ bligte es im Frühherbst 1864 in Bruck an der Mur vor seinem inneren Auge prophetisch auf und gab ihm am 2. September den Satz in die Feder: „Ich bereite eben ein neues Volksstück vor, ‚Das vierte Gebot‘ — soll hübsch werden, so mein Genius und der Herr Gott will.“ Dann wuchs es still und unbewußt jahrelang zu wie bei einem echten Lebenswerk: in den schmározenden Adelligen von „Glacéhandschuh und Schurzfell“, in Ohrleins Faktotum Locker, den verrotteten Schustersleuten Zeidlhuber (erste Fassung des „Schandflecks“) und in verschiedenen „Bekannten von der Straße“ setzte sich's Kristall um Kristall an, und die Notizensammlung „Sumpf“ gar rundete sich immer mehr zu einem umfassenden Herbarium großstädtischer Verkommenheit ab. Um die hier aufgezeichnete Planstizze: „Eine artige Familie. Vater: Trunkenbold. Mutter:

Lotterieschwester und Kupplerin. Sohn: Dieb und Tochter: Prostituierte. Alles höchst natürlich und noch mehr geschäftsmäßig betrachtend“ und um die anderen Ortes festgehaltene Anmerkung: „Viertes Gebot. Wenn Ihr dafür eintretet, dann dürft Ihr keine mißbrauchte Gewalt mehr verurteilen, müßt jede Auflehnung verdammen. Nicht auf Traditionen darf sich irgend ein soziales Verhältnis mehr stützen, sondern auf Vernunft. Wenn die Eltern keiner ihrer Pflichten nachkommen, so können sie allerdings von ihren Kindern Kindespflicht fordern, aber verpflichtet im Innersten werden sich die Kinder nicht fühlen, können's nicht. Pflicht setzt Gegenseitigkeit voraus. Wo die fehlt, ist die erzwungene Leistung Unterdrückung, die freiwillige Almosen. Tyrannen oder Bettler“^{h)} —: um diese beiden Kerne der Handlung und der Idee herum ordnete sich endlich das längst gestaltungsreife „Chaos“, als Anzengruber über Auftrag des Theaterdirektors Eduard Dorn im Herbst 1877¹³⁾ daranging, das Trauerspiel zu dichten.

Das Gerippe des äußeren Geschehens, wie er es in einem Brief an Dorn vom 12. August skizzierte, läßt den Reichtum jeder einzelnen Gestalt kaum ahnen, erst im Werden nahmen diese ineinandergreifenden Biographien alles auf, was sich dem Dichter in einem Duzend von Jahren als lebendige Anschauung des Wienertums aufgebrängt hatte. So ward „Die brave Großmutter (rührende Episode)“ zur Vertreterin jener fast versunkenen Generation kleiner Leute, die Biederfönn und Arbeit noch als den einzigen Zweck des Lebens geschätzt hatten, aber für ihre Sprache ist den nachfolgenden Geschlechtern das Gehör verloren gegangen, ihrem segensvollen Wirken das Feld der Betätigung. Mußte Frau Barbara Herbig bei Schalanter's aus dem Hause, so mußte sie überall aus dem Herzen der Enkel weichen, tönte es dort laut, so anderswo ungesprochen und doch vernehmlich auf ihre besten Worte zurück: „Hört's nit auf die Alte!“ Höchstens, daß in Stunden der Einsicht, wenn gerade die rührende Stimme einer ver-

rauschten gediegeneren Zeit sein verhärtetes Ohr glücklich traf, ein oder der andere mit Martin aufseufzte: „Ich weiß nit, ob's gut war, daß die Großmutter von uns Kindern fort'kommen is!“ Daß er Aug' in Aug' dem Verhängnis, wie Martin vor seinem letzten Gange, sehrend erwog, wo er das wahre Menschthum hätte suchen sollen: ob in Fleiß und harter Rechtlichkeit, ob in törichtem Eigendünkel und schlaffer Genußsucht.

Die alte Herbig als Typus verkörpert eben nicht bloß das gewöhnliche Schicksal der Eltern, daß ihre Kinder, soll die Welt vorwärts kommen, andere Wege gehen und sogar gehen müssen; zwischen ihr und dem Ehepaar Schalanter klappt noch überdies der tiefe Abgrund, der die Handwerker der ersten und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts voneinander schied. Aus der alten Erzeugungsweise geworfen und den neuen Bedingungen nicht gewachsen, maulten sie gegen das Schicksal, statt nur noch fester zuzupacken; vertrödelten sie die Tage im Wirtshaus, indes die Gesellen, wie sie es eben trafen, den Betrieb besorgten und die Lehrlinge ohne Unterweisung als billige Dienstboten verdarben; scheuchten sie die Kundschaft, darin von ihren Ehehälften würdig unterstützt, durch schlampig-hochnäsige Bedienung und teure Preise aus dem nur schlecht und lässig mit Ware versehenen Laden. Anzengruber tut all das scheinbar ganz nebenher ab: In ein paar Frechheiten Michels gegen die Meisterin, in der Gestalt Johannis, in dem tollen Leichtsinne, mit welchem Schalanter die für eine größere Lieferung notwendige Kaution einem Gelage zuliebe angreift, und in der stammelnden Rechtfertigung des Vaters vor dem Sohne wegen des auf den Nagel gehängten Gewerbes. Aber diese wenigen Streiflichter genügen, um uns begreifen zu machen, daß der Verderb der Schalanterkinder schlechthin eine soziale Notwendigkeit ist, daß Erzieher, deren ganzes Dasein von innen her ausgehöhlt ist, auch das Denken ihrer Söhne und Töchter bloß auf einen eitlen, trügerischen Schein, etwa auf die Teufelsworte: „Du bist die Schönste“ und „Du bist der

G'scheiteste“ zu stellen vermögen. Gewiß sind diese Potiphar und Kupplerin von einer Mutter und der aufstachelnde Vater, sie, wenn sie sich an den täppisch-biedereren Gesellen Johann heranzärtelt, wenn sie ihre noch unschuldige Pepi dem reichen Stolzenthaler in die Arme jagt und sich fortan in der Schande des Mädchens spreizt, er, wie er jede schlimme Anlage des Buben, dessen Trägheit, Eitelkeit und Jähzorn großzieht und ihn endlich höllisch-töricht auf den Feldwebel hegt — gewiß sind die beiden bis ins kleinste singulär geschulte und gestaltete Menschen. Aber ihren Ewigkeitswert erhalten sie doch erst, weil aus jedem ihrer Züge zugleich das Totenantlitz einer durch die eben erstehende kapitalistische Wirtschaftsordnung erschlagenen Gesellschaftsschicht hervorblüht, und ebenso wurden, den ursprünglichen Plan erweiternd, die Eheleute Guterer eingeführt, um so an Aufsteigenden wie an Versinkenden die sittenmordende Wirkung der Geldmacht aufzuzeigen. Über dem Besitzrausch ist das Verantwortlichkeitsgefühl des Besitzes, das früher einmal die Hausherren vom Grund zu Trägern einer gebiegenen altbürgerlichen Kultur gemacht hatte, in alle Winde verfliegen, lieber sammelt man unzüchtige Bilder und flucht dem „unglückseligen Klavierspiel“. Noch trauriger stand es um die nächstjüngere Generation von Fabrikantensöhnen, die gleich dem würdigen August Stolzenthaler über dem unverdienten Goldsegen das Maß für sich und die Dinge zu verlieren und in Selbstbeweihräucherung des erbärmlichen, von allen Lasten angefressenen Ichs völlig zu verludern drohten¹⁴). Waren das auch nur die ersten und ekelsten Giftblasen, wie sie jeder große Prozeß einer wirtschaftlichen Neugestaltung aufwerfen muß, so brachen doch zugleich bis tief in alle Klassen der Gesellschaft hinein die patriarchalischen Lebensformen zusammen, um höchstens bei Menschen vom Schläge des Gärtnerpaars Schön bestehen zu bleiben, bei Leuten also, die als bescheidene Schattenpflanzen Treue gegen die Überlieferung und planvollen Aufstieg miteinander zu verbinden mußten.

Darum leben den beiden die patriarchalischen Gebote mit unverminderter Kraft fort, den anderen aber sind sie ein willkommenes Schlummerkissen geworden, Pflicht und Gewissen darauf einzuschläfern, während doch die veränderte Zeit nach strenger Selbstschau und bewußtem Neuaufbau der Sittlichkeit schreitet.

An dem bequemen Schlenbrian, der auf Brauch und Vorschrift träge beharrt, trotzdem die wesentlichste Voraussetzung dafür, die altherwürdige Reinheit des Familienlebens, im Vorder- wie im Hinterhaus bis auf die letzte Spur abhanden gekommen ist, gehen die Jungen — Hedwig Kutterer, Martin und Josepha Schalanter — elend zugrunde. Wie in „Maria Magdalena“ die ganze, so birst hier ein Hauptpfeiler der bürgerlichen Alltagsmoral und weckt stürzend die Erkenntnis, daß das vierte Gebot die Eltern nicht weniger verpflichtet als die Kinder, oder wie es Martin seinem Jugendfreund Eduard Schön gegenüber sagt: „Mein lieber Eduard, du hast's leicht, du weißt nit, daß 's für manche 's größte Unglück is, von ihre Eltern erzog'n zu werd'n. Wenn du in der Schul' den Kindern lernst: 'Ehret Vater und Mutter', so sag 's auch von der Kanzel den Eltern, daß s' danach sein sollen.“ Der gute Kern, der in allen drei unglücklichen Geschöpfen steckt, macht die schlichte Lehre des Stückes doppelt erschütternd. Welchen Schatz hätte doch die sanft ergebene, vom Hauch der Musik zart berührte Hedwig abgeben können, wenn sie nicht plumper Unverstand von dem ihr gemäßen Frey losgerissen und an Stolzenthaler fortgeworfen hätte, damit der „amal g'setzt wurd"! Wie blizt nicht die mißhandelte reine Frauennatur hinter Pepis kokettem Dirnengehaben auf, wenn sie Johann vor einer Bewerbung um sie, die Entweihete, schier mütterlich warnt, und gewiß glänzt auch in Martins wild aufbrausendem, törichtem Stolz und in dem Unbehagen, das ihm das Kupplergewerbe der Eltern und die geldgierige Angeberei des Vaters unwillkürlich einsflößen, etwas von irregeleiteter Ritterlichkeit.

Das Band, das die einzelnen Lebensläufe und Kreise zusammenhält, ist locker genug geschlungen: die Hutterers und Schalanter verbindet einmal Stolzenthaler als Galan (und Hausherr) Pepis und Gatte Hedwigs und nochmals Frey als Verehrer der Letztgenannten und als Feldwebel und Opfer Martins. Die Schönischen wieder stellen als Hausmeistersleute Hutterers mit ihrem eben ausgeweihten Eduard den vor-
schneellen Berater, der durch seine Seminarweisheit: „Gehorchen und das Glück Gott anheimstellen!“ Hedwig in die verhaftete Ehe hineinhebt; und zugleich hat Eduard, dieses wohl behütete Kind braver Eltern, seinem einstigen Schulkameraden Martin als Gegenbeispiel und Gegenstand eines heimlich glimmenden Neides zu dienen und ihn auf seinem Armenfünderwege zu begleiten. Keine unentrinnbare dramatische Notwendigkeit zwingt also im Grunde diese Menschen zueinander, und doch liegt über ihrem Beisammensein, selbst über einem so losen Gewebe wie der nächtlichen Streife, immer wieder ein ehern bannender Stimmungszauber, fliegen in einemfort Funken des offenbarungreichsten dichterischen Lebens von einem zum anderen. Hier durchstrahlen sie als blühende Lichter einen Charakter bis ins Mark, so wenn Hutterer, nachdem er das schamlose Bild hervorgezogen, plötzlich die sanftesten Töne gegen seine Frau anschlägt, wenn sich Barbara Schalanter beim Abschied Stolzenthalers von Pepi in ihrer ganzen bodenlosen Niedertracht enthüllt, oder wenn sich während des Gesprächs zwischen Vater und Sohn über die neuen Existenzgrundlagen der Familie ein dunkler Abgrund von Verachtung und niederdrückender Scham auftut. Dort wieder entzünden sie machtvolle Flammen der Erkenntnis, so daß man das leidhaftige Schicksal über die Bühne schreiten zu sehen vermeint, als am Ende der grausen, zukunftsdrängenden Werkstattorgie Martins Glas klirrend zerspringt, als Schalanter den Ausruf seines Weibes „Mir hab'n a Unglück mit dö Kinder“ starren Blickes wiederholt: „Ja, ja — mir mit sö — oder sö mit uns!“

oder wenn Hedwig das Elend ihres Kindes schauernd aus den Ausschweifungen seines Vaters begreift, in wuchtig-ruhiger Aussprache mit ihrem Verderber Stolzenthaler abrechnet und, eine „Verkaufte“ der anderen, Josepha die welke Rose überreicht. Am hellsten aber leuchten diese Flammengarben um Martins Abkehr von seinen Erzeugern und Verführern und um sein wehes Harren auf die Großmutter, bis sich schließlich sein Abschied von der Alten zu einem großen, klangreinen Lied der Reue und des Mitleids, der grenzenlos gütigen Mutterliebe und der unerschütterlichen Rechtlichkeit ausweitete, ohne auch nur mit einem seiner keuschen und sparsamen Töne ins Empfindsam-Weichliche abzuirren. In diesem — wohl durch eine Erzählung Schlögl's ausgelöst¹⁵⁾ — Beieinander des wilden Burschen und seiner greisen Freundin spiegelt sich noch einmal symbolisch das Geschick dreier Wiener Geschlechterfolgen, und so klingt mit ihm die „Tragödie des Wienertums“ nur organisch aus.

Aber eben darum mußte vielleicht ein Duzend Jahre vergehen, ehe das unverbesserliche Völkchen sich in diesem erbarmungslosen, den „holden Lügen des alten Volksstückes“ so durchaus abgeneigten Spiegel zu beschauen wagte. Fürs erste jedenfalls faßte die Zensur, was als Ergänzung des vierten Gebotes gedacht war, als einen Kampf gegen die heilige Satzung überhaupt auf, trotzdem sie der von Anzengruber zeitweilig gewählte Untertitel „Verdorben durch Altersschuld“ über die wahre Absicht hätte belehren können. Zunächst, am 18. Dezember 1877, verbot sie die Aufführung schlankweg, elf Tage später, am 29., ließ sie sie unter dem farblosen Titel „Ein Volksstück in vier Akten“ und mit Streichungen zu, welche dem Werk zur begreiflichen Erbitterung des Dichters das Rückgrat zerbrachen. Das Publikum und die Kritik wieder fanden, da alle Schlüsselworte sorgsam getilgt waren, in der matten Darbietung des Josefstadt's Theaters (29. Dezember 1877) kaum mehr als ein landläufiges „Sittenbild“ und glaubten

dessen immerhin „virtuoser Mache“ Ehre genug getan zu haben, wenn sie es zu dreißig Vorstellungen kommen ließen. Der soziale Seherblick, das sittliche Pathos und die verdichtende Kraft, die mit den schlichtesten Mitteln des Realismus das Wesentliche einer ganzen Epoche zu umreißen verstand, mußten erst von den Leitern der Berliner „Freien Bühne“, Brahm und Schlenther, für die Welt entdeckt werden, aber freilich kam dieser zweite, ruhmreiche Geburtstag des Dramas, der 2. März 1890, um ein Vierteljahr zu spät, konnte er doch dem toten Dichter die Enttäuschung nicht mehr verwinden helfen, die ihm einst seine am reichsten mit Herzblood getränkte Schöpfung bereitet hatte¹⁶⁾.

Neben dem düsteren Gemälde des „Vierten Gebotes“ wirken die „Alten Wiener“ und „Heimg'funden“ — breit ausladend, farbenfroh und weiträumig im Detail, wie sie sind — sozusagen als freundliches Idyll. Aber genau betrachtet, blickt aus den schalkhaft bunten Schnörkeln ihres Geschehens das Menetekel deutlich genug hervor, sieht man auch hier die Grundmauern der Familie leise abbröckeln, auf denen sich der Bau der bürgerlichen Gesellschaft wie für Ewigkeit zu erheben scheint. Eingebildete und wirkliche Standesunterschiede, die Jagd nach Ansehen, Besitz und Genuß, die lockeren Bräuche der großen Welt umgarnen Frauen und Mädchen, züchten Lebemannner und eitle Gecken, stellen die Ehen auf einen falschen äußeren Glanz und, fragt ein elegischer Unterton, wie lange wird es noch einen Kernhofer geben, der die Haltlos gewordenen an der alten „Wiener Art“ wieder aufrichtet, wie lange noch einen Thomas Hammer, der Verirrten „heimfinden“ hilft? Dieses verhalten-wehmütige, aus den heiligsten Schächten der Volkskunst aufsteigende „Wie lange noch?“ macht die paar närrischen Räuze, welche dem Volksstück „Alte Wiener“ (Juli bis 24. August 1878¹⁷⁾) die besondere Farbe leihen, zu vollgültigen dichterischen Gebilden, und man darf nur bedauern, daß drei von ihnen, die Geschwister Rosalia

und Johann Mai und Salis Geliebter Jakob Kurz, so durchaus Nebenpersonen sind. Sonst flöße uns aus der stürmischen Eifersucht und der raschen Maul- und Handfertigkeit des Liebespaars ein noch reicherer Quell harmloser Freude, sähen wir dem feinen „Taktiker“ und „schrecklichen Menschen“ Johann mit noch ungetrübterem Genuß zu, wie er sich zwei unnütze Gesellen auf seine Weise (er als „Holzscheiber“ birgt nämlich in seinen Händen eine unheimliche Kraft) „z' leihen nimmt“. Seltsamerweise ist auch der vierte dieser Ur- und Prachtwiener, die offenkundige Lieblingsfigur des Dichters, Martin Kernhofer, technisch nur recht notdürftig untergebracht: er teilt sich nämlich mit dem von Johann „behandelten“ Severin in die abgebrauchte Volksstückrolle des Faktotums und hat als ein ins Gütige verkürzter Nachfahre der Linderl und Tretterl, der Stöfel und Schnoserl wieder gutzumachen, was jener heillose, an der Donau in Hunderten von Spielarten heimische „Gezbruder“ soeben verdarb. Aber von den ersten Szenen abgesehen, wo der im Hintergrund fischende Kernhofer die einleitenden Verwicklungen wider Willen be-
 lauscht, kommt einem der technische Notstand der Gestalt über deren tiefem Menschlichkeitsgehalt kaum je zum Bewußtsein. So herzbezwingend schließen sich in ihrem Äußeren, ihrem Tun und Gehaben leise Komik, fest zupackender Humor, Gemütsfülle und Geistesgegenwart zum kunstvoll gerundeten Bild eines hilfreichen Biedermannes zusammen, so golden liegt, wie Glorienschein der Ewigkeit, auf der Stirn dieses lebenswürdigen „G'schastelhubers“ ein Abschiedsstrahl des sterbenden Altwien. Die anderen alle, die eigentlichen Handlungsträger, führen den Namen der Vaterstadt mehr auf den Lippen, als daß sie sich ihr Wesen unverfälscht im Herzen zu wahren gewußt hätten. Wohl füttert also der Hausbesitzer Räsmeier (er lebt in seinem Landhaus, um sich über das moderne Wien nicht ununterbrochen ärgern zu müssen) jeden, der es hören und nicht hören will, mit einer öden Geschichte von der „großen Sophie Schrö-

der“, er trauert dem Glacis nach und raunzt über die Pferde-
bahn, die er dennoch eifrig benutzt. Dafür hat er es leider
verlernt, als guter Familienvater auf seine Nächsten zu achten,
so daß seine Frau Therese beinahe den billigen Verführungs-
künsten eines Laffen, des „Bergsteigers auf der Ebene“ Bruck-
hof, erliegt, seine Tochter Sophie sich in kindischer Ahnungslosig-
keit mit Gustav Schmalhofer, dem Alter nach einem halben, dem
Charakter nach einem ganzen Buben, vergift. Dessen Vater
wieder, ein Kragen- und Manschettenfabrikant, hat sich von
der vielgerühmten Badhendlgemütlichkeit die schier märchen-
hafte Freude an Speise und Trank in die neue Zeit hinüber-
zuretten verstanden, so wie seine Ehehälfte die feinen Unter-
schiede zwischen „Gnä' Frau“ und „Frau von Schmalhofer“
genau abzuwägen weiß; aber was sich mit diesem guten Erbe
einst eng zu verschwistern pflegte, das untrügliche Gefühl für
Pflicht und Ehrbarkeit, schlummert in den beiden recht fest, und
wenn es nach ihnen ginge, brauchte ihr Gustav seine Schuld
an Sophie niemals vor dem Altar abzutragen. Erst Kern-
hofer muß wieder die verschütteten Goldadern mit feinen und
derben Hammerschlägen erschließen, muß Bruckhof lächerlich
und dadurch ungefährlich machen, Sophie vor dem Todes-
sprung ins Wasser retten und sie — ein rührend-komisches
Bild unbeholfensten Zartgefühls — in seinem Junggesellen-
heim für eine bessere Zukunft aufbewahren. Er muß, es „reißt
ihn halt“, durch geheuchelte Verachtung das Gewissen in Gustav
wecken, muß die jahrelang zertragenen Schmalhofers und Räs-
meiers miteinander ausföhnen, Severins schlimme Streiche
durchkreuzen und, kaum daß er selbst einer Verleumdung des
„traurigen G'spaßmachers“ entgangen ist, sofort irgendeinem
Schnapsbruder beispringen. Denn wie sehr er auch eben noch
jede hilfreiche Tat verschworen —: „Was will ich denn machen?
(Auf das Herz deutend) Es reißt mich halt da! Mich reißt's!“

Die Worte gewinnen dem prächtigen alten Herrn die Her-
zen desto mehr, als sie sich in jeder seiner Handlungen zur

lebendigen Anschauung umsetzen, aber darum genügen sie noch nicht, um die Einbeziehung eines im Grunde völlig unbeteiligten Menschen in ein Drama zu rechtfertigen. Der „Weihnachtskomödie Heimgefunden“ (ungefähr Oktober bis 22. Dezember 1884, ungefähr August bis 3. [?] Dezember 1885)¹⁸⁾ gereicht es künstlerisch zu großem Gewinn, daß sie, von solch einem argen Kompositionsfehler unbeschwert, sich aus ihren natürlichen Voraussetzungen ungezwungen entwickeln konnte, und diese Selbstverständlichkeit des organischen Fortschreitens leiht den bunt eingewirkten Wiener Lebensbildern den Schimmer des Notwendigen, wie sie die Herkunft der Kernverwicklung von lievertrautem Volksstückgut, dem „Tiroler Wasl“ und etwa Kaisers „Stadt und Land“, freundlich verhüllt. Aus begnadetem Mit- und Macherleben geboren und von genial geschauten Zügen eines erhabenschlichten Menschentums nur so überquellend, hat diese neueste Heimführung eines verlorenen Sohnes, des Doktor Hammer, zu alter Zucht und Sitte nichts mehr mit den drastischen Heilmethoden jener biedereren Wastel und Sebastian zu schaffen, zur Schablone flüchtete der auf dem Parkett ungelenke Dichter höchstens beim Doktor und bei dessen Kreise. Da haben wir wieder Lichterglanz und Walzertakt, Gäste mit süßen Mienen und bösen Zungen, kaltherzige Freunde und mitten inne einen betörten Emporkömmling, der sich um all des Kauschgoldes willen reich wähnt, indes seine Seele die ursprüngliche Heimat, den Zusammenhang mit seinem eigenen Fleisch und Blut, verloren und den Weg zu einem neuen Heim, zum Herzen von Weib und Kind, nicht gesucht oder nicht gefunden hat — wie und warum bleibt ebenso nebelhaft verschwommen wie in den Heimfindedramen sonst. Lediglich die sozialen „Voraussetzungen“ sind ein wenig abgewandelt, vielleicht legte es ein Dramenplan, „Die G'studierten“¹⁹⁾, nahe, Hammer nicht als Großhändler oder dgl., sondern als ein in seinem Strebertum besonders erfolgreiches Mitglied des modernen Geistesproletariates zu zeichnen. Wir verdanken dem

das einleitende Stimmungsbild einer großen Advokatenkanzlei und die fein abgetönte Episodenfigur des Buchhalters Fähnlein, einer Schreib- und Rechenmaschine, die unter dem Anhauch eines trüben Schicksals — des mit Hammers Ruin drohenden Verlustes aller Ersparnisse — sich auf einmal mühsam in Eigenbewegung zu setzen beginnt. Das halb traurige, halb schaurige Gefnarr ihrer eingeroosteten Räder bildet eine groteske Begleitmusik zu Hammers düsteren Gedanken: es läßt ihn die Wesenlosigkeit seiner vielleicht vom nächstbesten Fant gefährdeten Ehe durchschauen, läßt ihn entschlossen nach der Pistole greifen und begleitet ihn mit dem von Eigenliebe und Gewissensangst erpreßten Rufe „Herr Doktor Hammer — Herr Doktor Hammer“ hinaus ins Treiben des nächtlichen Christkindlmarktes²⁰).

Der Gegensatz, der sich damit auf tut, ist gesättigt von Symbolen, so daß die gewaltsame Technik hier zum vollwertigen Kunstmittel wird. Dichter beisammen und ferner voneinander können Todesverzweiflung und Lebensbejahung, Wurzellockerung und Vollkraft, Gespreiztheit der großen Welt und volkstümliche Schlichtheit gar nicht stehen als in diesem Nacheinander von seelenmordender Salonstimmung und hellem Trubel der Gasse, eines gehekten „Reichen“ und eines demselben Mutter schoß entstammenden frohbescheidenen Armen. In dem Spielzeughändler Thomas Hammer, wie er so die Kunden klug behandelt und sich der überdeutlichen Anspielungen seiner Nachbarin vom Stand, der heiratslustigen Frau Xandl, mühsam erwehrt, wartet auf den unseligen Doktor sozusagen die bessere, die echtere Hälfte seines Daseins. Was er über der Jagd nach dem Glücke zu tun versäumte, die Mutter durch kleine Weihnachtsgaben zu überraschen, hat der Bruder mit Hilfe einer unschuldigen List, ihm so die Heimat rettend, statt seiner besorgt. Thomas hat sich für sich und ihn genug von der Urkraft Wiens bewahrt, und er braucht nur den Angststruf Fähnleins zu hören, um dem Bruder sogleich als dessen ver-

förpertes Gewissen zur Seite zu treten. Wenn er in einem Donaufahn dem Verzweifelten die Todeswaffe entringt und ihn mit manchem ernsten und manchem törichten Wort zur Heimkehr zu Muttern beredet, ist er unbestritten derselbe wie vorhin bei seinem Stand „Am Hof“, aber hinter dem halben Hanswurst und ganzen Menschen reißt es sich seltsam groß empor, und der hell aufsteigende Mond und die Christglocken glänzen zu einer hohen Feier durch die Luft: hat doch in seiner unbeholfenen Rede das Ewige und Urmenschliche, die Familie, überzeugende Sprache gewonnen und über den mächtigen Lauten wird, wie Faust beim Schalle der Osterglocken, eine müde Seele neu geboren.

Es ist die Raimundsche Märchenpoesie, die Anzengruber hier mit seinen Mitteln wiedererweckt hat, und auch die Mutter Hammer ward aus der gleichen Stimmung heraus dichterisch empfangen und ausgeführt. Kein wehmütiges Madonnenbild, sondern ein handfestes altes Weiblein, wartet sie unübertrefflich mit der „braven, schrecklichen“ Frau Xandl, freut sich ab und zu eines Gläschens Weichselgeist, und wie sich's eben trifft, „bringt sie auf ein' Siß Schelten, Streiten, Hauswirtschaften und sich freuen fertig“. Nur zu den billigen Wegen der Empfindsamkeit biegt sie auch nicht für einen Augenblick lang ab, davor bewahrt sie schon das Verhältnis brummend-nörgelnder Liebe zu ihrem stets gescholtenen großen, dummen Jungen Thomas. Auch für ihr Nesthäkchen und ihren Stolz, den Doktor, kramt sie, als er ihr nach so vielen Jahren der Sehnsucht endlich ins Haus fällt, keine großen Bühnentiraden aus, sondern voller Künstlerentsagung zerlegt Anzengruber ihre gewaltige Seelenerschütterung, die zitternde Freude über das Wiedersehen, und als sie des Sohnes Unglück erfährt, den harten Schmerz in eine Folge scheinbar alltäglicher Bewegungen. Es muß genügen, wenn aus diesen Hinundher von Räumen, Kochen und Waschen, zwischen Zimmer und Küche, wenn aus dieser trippelnd-ziellofen Geschäftigkeit ein paar

schlichte Worte des Trostes und der Zuversicht warm wie freundliche Blüten hervorlugen. Und noch etwas zweites gewinnt der Dichter damit: daß wie für den Doktor und die unruhegeplagte, die Wahl des Sendboten in einemfort bekrittelnde Mutter, so auch für den Hörer die Mission des Thomas zu Frau Hermine und Fräulein Alwine Hammer das wichtigste wird und er den Gegensatz voll auskostet, welcher zwischen der quälenden Erwartung hier und der närrischen Ausführung dort so köstlich waltet. An dem Schaukelpferd und der Puppe, die der Spielwarenhändler seiner sechzehnjährigen Nichte allen Ernstes mitbringt, wird die Pensionatswürde der jungen Dame rasch zusehnden, und das natürliche Gefühl des Kindes für den gescheiterten Vater beginnt mit tausend Zungen zu reden, an der primitiven Weiberpsychologie des anfangs göttlich danebengreifenden Junggesellen zerbricht nicht minder notwendig der beleidigte Stolz der Gattin, um (freilich recht theaternäßig) der verstehenden Teilnahme zu weichen, und, was man nicht gering anschlagen darf: der zusammengepfuschte Frack und der unmögliche Stößer des Thomas schaffen eine Atmosphäre, in welcher sogar zwei blutleere Gesellschaftspuppen halbwegs lebendige Menschen und gleich dem Doktor fähig werden, von der eisigen Veräußerlichung zu gediegener Arbeit und traulicher Herzenswärme der Familie „heimzufinden“. Es ist nur ein Zeichen des „Friede auf Erden“, das zu einigen entfremdeten Menschen versöhnend herniederstieg, wenn zum Schlusse im Stübchen der alten Hammer der Weihnachtsbaum freundlich aufstrahlt.

Im Stimmungsgehalt einfach vollendet und als Sittenbild des neu aufwachenden, akademisch gebildeten Mittelstandes von beträchtlichem Wert, mußte „Heimg’funden“ an die kleine Badener Bühne flüchten (25. Dezember 1885), um aus dem bloßen Buchdasein auferstehen zu können. Eine von Rosegger liebevoll besprochene Grazer Aufführung (25. Dezember 1886) trug ihm zu Beginn des Jahres 1887 den Grillparzerpreis

ein²¹⁾. In Wien mußte das beste Lokalstück der Zeit hinter dem siegreichen „Zigeunerbaron“ zurücktreten; Direktor Jauner brachte es so wenig wie später „Stahl und Stein“ „An der Wien“ heraus, hatte er doch nach der stichhaltigen Ansicht vieler Anzengruber nur deshalb als Theaterdichter angestellt, um den gefährlichsten Widerpart der Operette bequem mundtot zu machen. So sah dem praktischen Erfolge nach eine jener Schicksalswendungen aus, durch die sich um 1885 Anzengrubers Leben freundlicher anzulassen geschienen hatte.

Zwölftes Kapitel

Das Ende

Dem letzten Jahrsfünft von Anzengrubers Leben gaben, da sich der Posten eines Theaterdichters „An der Wien“ als böse Nieme erwies, die Tätigkeit am „Figaro“ und die Übersiedlung ins eigene Penzinger Heim (26. Juni 1885¹⁾) den Rahmen und das Gesicht. Der Dichter hatte den engbrüstigen, einstöckigen Mauerkasten mit den vier Fenstern Front und dem kleinen Vorgärtchen erworben, weil ihn seit Jahren schon „die krankhafte Sehnsucht“ unwiderstehlich trieb, wenigstens „einen Fleck Erde sein“ zu nennen, und vielleicht sprach auch die Hoffnung leise mit, daß aus der frohen Teilnahme am gemeinsamen Besitz seiner kranken Ehe so etwas wie Heilung erblühen könnte. Aber der Hausvater und die Seinen waren in Wahrheit so nahe und doch so scharf geschieden wie die zwei Wohnstuben unten und die beiden nüchternfahlen Arbeits- und Empfangsräume oben, nicht einmal eine schmale Holztreppe verband die Penaten des Stockwerkes — „die Klassiker, Hebel, Lichtenberg, Claudius, Auerbach, Gottfried Keller und Reuter“²⁾ — mit den windig-winzigen Interessen des „Kleinen Weibchens“ im Erdgeschoß. Wie von anderen erfüllten Hoffnungen sonst blieb auch von dieser nur eine mit schwermütigem Humor getragene Sorge übrig: die Verpflichtung nämlich, jährlich eine Kaufrate von tausend Gulden zu erlegen und im Zusammenhang damit der Zwang, nur noch strenger „zu müssen und immer wieder zu müssen, um das Heim behalten und leben zu können“, wie oft auch Krankheiten von Weib und Kind (vgl. S. 231) ihn ablenken, die „eiserne Regelmäßigkeit“ der Tage seine Stimmung untergraben und das Gefühl, „abgespannt“, „abgelaufen“, „müde

und in den Gelenken steif“ zu sein, seine Schaffenskraft lähmen mochten.

Nicht ohne mühsamen Anlauf also und — z. B. im Sommer 1887 — von qualvollen monatelangen Pausen „vollständiger Erschlaffung, einer entsetzlich langweiligen Apathie“ unterbrochen, schrieb er bald „der Übung und des lieben Brotes halber“ und ab und zu auch, um unter Dach zu bringen, „was ihm noch auf der Seele lag“. Indem er sich „das so nach Zeit und Gelegenheit zuteilte und erlebte, so lang es noch anging“, schuf er an Dramen „Stahl und Stein“ (November und Dezember 1886) und „Der Fleck auf der Ehr“ (9. März bis 10. Mai 1889³), an Dorfsgängen „Liesel, die an den Teufel glaubt“ (1. April 1886), „Wissen macht Herzweh“ (8. Mai), „Ein Mann, den Gott liebt“ (10. Juni), „Die Heimkehr“ (29. Juli), „Der reiche Heidebauer“ (1888—89) und „In der Andreasnacht“ (1889). Dazu kamen die von den Dorfsgängen nicht immer scharf unterscheidbaren Kalenderbeiträge „Unrecht Gut“ (21. März 1886), „Die Wahl im Bösen“ (12. August), „Der Versuchung unterlegen“ (20. Februar 1887), „Im Dienste der Wissenschaft“ (23. April), „Die Totenbeschwörung“ (11. Oktober), „Gestohlenes Gut — gewonnener Mut“ (1888), „Josel und Julie“ und „Die Körbelflechter-Kathrein“ (1888—89), die städtischen Geschichten „Der gekränkte Gatte“ (25. Juni 1886), „Begrabenes Glück“ (30. Oktober), „Makulatur“ (13. November), ein und das andere Geschichtliche („Die rechte Unrechte“) und Märchenhafte („Der unangenehme Stein“, 22. Juli 1886, „Das Weidenweiblein“, 1888), Feuilletons („Gräberelend“, Ostern 1886) und an zwei Duzend Gedichte, unter denen freilich nur wenige wie „Weihnacht“ (1887), „Die Näherin“ und „Frühling“ (1889) als dichterisches Erlebnis in Betracht kommen.

Ein erheblicher Teil von Anzengrübers Arbeitskraft gehörte dem „Figaro“. Seit dem 21. Mai 1884, dem Tage der Übernahme, widmete er der Leitung dieses „hochanständigen

und feinen“ Witzblattes⁴⁾ zwei, und wenn eine Beschlagnahme es notwendig machte, drei Tage in der Woche, ungerechnet die Montagsbesuche seines Hauptmitarbeiters F. J. Masaidel draußen in Penzing und die fröhlichen Dienstagabende, an denen er mit „Meister Fuch“, Masaidel, Chiavacci und dem feinen Charakteristiker des Griffels, Hanns Schließmann, „in Redaktionsangelegenheiten kneipte“. Hier am Stammtisch beim „Kummer“ oder bei der „Birn“ dürfte die Mehrzahl heißender Stachelreime, treffender Zeitlossen und Bildideen aufgefunktelt sein, welche die älteren Jahrgänge des „Figaro“ zu einer unverächtlichen Chronik der österreichischen Geschichte machen, die Redaktionstage in der Waldheimischen Druckerei galten dafür mehr der regelmäßigen Arbeit. Da hieß es, aus der Spreu von Spießer-, Pfaffen-, Böhmen- und Judenwizen, von Balkan- und Parlamentscherzen, welche Freund Zufall auf den Schreibtisch wehte, die paar Körner herauszufuchen, aus den Zeitgedichten Elmars und Edmund Wengrass, den Wiener Skizzen Chiavaccis, den Bildern Fuchs und Schließmanns und aus allerlei Füllwerk vier Seiten Haupt- und ebensoviel Beiblatt „Wiener Luft“ zusammenzustellen, da mußte den gesellschaftlichen und politischen Betrachtungen, wie sie Masaidel dem „Wenzel des Herrn Oberlieutenants“, „Herrn Thaddäus Hartriegel“, dem „Bedienten des Herrn Hofrats“ und dem „Banquier Moriz Feiglstock“ in den Mund legte, der antisemitische Stachel etwas zugestutzt und mußten die neuen Typen versorgt werden, die Anzengruber selbst den ständigen Figuren des Blattes hinzugefügt hatte. Wie er als „Momus“ einst seine Schauspielerkollegen verulkt, 1873 als Mitarbeiter der „Humoristischen Blätter“ in der Maske des „Hansl“ die Klerisei mit bösen Schnadahüpfeln verfolgt und den Machthabern des Staates ob ihres kurzfristigen Handelns manches am Zeug geslickt hatte, so schilderte er nun mit behaglich breitem Spott bäurische Engstirnigkeit und pfäffische Volksverdummung im „Olden Hans Michel“; ließ einen würdigen Bruder des „alten Wiener“

Severin, „Herrn Zacharias Bosniak“ lüftern schmäzend seine bösen Streiche berichten; gab einigen Originalen — einem vernagelten und einem töricht „sinnierenden“ Philister, einer keifenden Kaffeeschwester und einem überpffiffigen Polizisten — in der Rubrik „Grad' les' ich!“ Gelegenheit zu zeigen, wie seltsam sich bisweilen Zeitläufe und Ereignisse im Kopf manches Arwieners abspiegeln; am häufigsten aber und je später desto ausschließlicher schlug er die arg zerzupfte Harfe des invaliden „Hoffängers Huber“. Im unverfälscht leierigen Bänkelton eines „blinden Poldi“, „Zwickerl“, „Stelzfuß“ und wie sonst jene sagenhaften frühstimmigen Rhapsoden der Wiener Vorstadthöfe geheißten haben mögen, wurden da Streitigkeiten der Seldher und Greisler, Wurst- und Nudelvergiftungen, die Kriegsschuld des Kapitals, die neue Gewerbeordnung und die Scheidung der Adelina Patti ganz moritatenmäßig „abgehandelt“, und noch ergöglicher ist es, den glasköpfigen Alten mit Trinkerfarnase und hinabgerutschter Brille (denn jede dieser Charakterfiguren war auch immer wieder im Bilde festgehalten) bei seinem Tintenfläschchen über Kunstgesetze und Theaterpremieren brüten zu sehen. Der Gegensatz zwischen der holperigen Form und dem oft tiefen Gehalt dieser Strophen und Prosaaufsätze Hubers atmet echten Witz. Ernst und menschlicher Anteil wieder kommen in den Gedichten zu ihrem Recht, die Anzengruber bedeutenden Zeitgenossen — Laube, Hamerling, Adolf Müller sen., Hyrtel, Freytag, Elmar, Pater Greuter, Charlotte Wolter, Amalie Haizinger u. a. — als Festgruß oder letztes Abschiedswort gewidmet hat. Trotz vieler Einzeltreffer liegt alles in allem doch der Abstand zwischen Kraftaufwand und Leistung klar auf der Hand und macht uns das vielzitierte Bohnwort Roseggers ohne weiteres verständlich:

Der größte Tragiker unserer Zeit
 Der muß ein Witzblatt machen!
 Ein tragischer Witz — bei meiner Seel',
 Man möchte Tränen lachen.

Gleichwohl sollte man die Sache nicht schwärzer sehen, als sie in Wahrheit war. Nicht nur, daß sich Anzengruber dem Verleger Waldheim und dessen Prokuristen Jacobsen bald menschlich nahe verbunden fühlte und auf Waldheims Besitz in Millstadt am See manche frohe Stunde verbrachte — eine regelmäßige Berufstätigkeit konnte seine künstlerische Schaffenskraft schon darum nicht allzu tief schädigen, weil gerade er mit seinen Gestalten vielleicht lange zusammenleben mußte, ehe er sie formte, dann aber mit „von selber laufender Feder“ seine besten Werke erstaunlich rasch zustande brachte. Bienenfleißig und aus dem Vollen schöpfend, am liebsten auch die Eingebung bewußt erharrend, die ihm das gärende „Chaos lichtete“ und ihn alle Vorgänge und Menschen lebendigst hören und sehen machte, kam er kaum je mit der Arbeitszeit ins Gebränge, eher zwang ihn noch umgekehrt die Not des Tages, sich in Epochen der Ermüdung einem fernerliegenden, sozusagen leblosen Stoffe zuzuwenden⁵⁾. Deshalb erlöste ihn sogar die Anstellung beim „Figaro“, nach seinen eigenen Worten „ein Glücksfall“, von mancher dichterischen Robot, ohne ihm dafür eine als schwer empfundene Last aufzubürden, sie gab ihm den festen Rückhalt bei einem so hoffnungsfroh gewagten Unternehmen wie der Erwerbung des Penzinger Häuschens, und überdies bot sie ihm (auch in der Art, wie er die Beiträge anderer verwendete) eine treffliche Plattform, sich mit den verschiedenen Kräften der Zeit gründlich auseinanderzusetzen.

Denn scheinbar aus dem Tag und für den Tag erfonnen, waren all diese Glossen, Scherze und Stichelreden doch die letzten Glieder mächtiger Gedankenketten, die, in einer Unzahl von Notizen weiter ausgesponnen, einerseits dem österreichischen Problem, anderseits dem Wesen der eigenen Kunstübung rundum beizukommen trachteten. Wenn also Anzengruber den Scheinparlamentarismus mit seinem Feilschen und Markten, seinem Gegensatz von Bauer und Bürger, Klerikal und Liberal, von vordringenden Slawen und brutal überstimmten, in sich

selber uneinigen Deutschen bitter höhnte, sah er zugleich im Geiste die schlimmen Früchte der Gegenreformation und der habsburgischen Hausmachtpolitik ausreifen. Weil diese beiden „die Leute in ihrer herrlichen Natur vergiftet“, artfremde Stämme zusammengezwungen, verwandte auseinandergerissen und zuguterlegt den Monarchen zum einzigen „Ritt“ des Staates gemacht hatten, mußte das Land nunmehr, des Blutzustusses aus Deutschland beraubt, rettungslos dahinsiechen und sein letztes, verzweifelttes Heil beim Repetiergewehr suchen. „In Wien geboren, das hieß ehemals auf deutschem Boden geboren, also ein Deutscher sein. Das heißt es jetzt nicht mehr. Und das enthält alles. Kein Kern mehr, ein Konglomerat.“ Wie Anzengrubers Seele in sehnstüchtiger Bewunderung Bismarck zuslog, so begriff er den parallelen Drang des Panславismus nach Lösung und Einheit. Aber es ging ihm auch die Tragik des Verhängnisses auf, welches den Völkern Österreichs zum schwärenden Gift des Hasses machte, was jedem Volk eigentlich als größter Schatz in die Wiege gelegt ist: seine Eigenart und das wachsende Bewußtsein von ihr. Diese Liebe zum Wesen und zur Kultur seines Stammes tief im Herzen, „die Scylla des Nationalitäten-, des Rassenkrieges“ oder „die Charybdis der anarchistisch-sozialen Revolution“ vor dem ahnungsbangen Blick, unterschied er in seinen Selbstgesprächen scharf zwischen dem blind überhitzten, friedenmordenden Chauvinismus und einer kraftvollen Behauptung des Volkstums, die jeder Nation aus dem Selbsterhaltungstrieb und aus dem Gedanken an den Fortschritt der ganzen Menschheit als erste Pflicht erwachsen muß. Eben darum empörte sich der Chronist des „Figaro“ gegen jeden siegreichen Ansturm der Slawen auf die ihnen kulturell überlegenen Deutschen und noch mehr gegen den Volksverrat der Klerikalen, die ihren dunklen Zwecken zuliebe alle Anmaßungen der Tschechen im „eisernen Ring“ unterstützten und es beispielsweise schmunzelnd zuließen, wenn in österreichischen Schulbüchern jede Erwähnung deutscher Siege gestrichen wurde. Weil er die unheilbare Krankheit der „Madame

Austria“ kannte, hatte er für die nationalen Friedensschalmeien Taaffes, für sein Beharrungsvermögen, seine Planlosigkeit und die Seiltänzerkunststücke des Budgets nur grimmigen Spott übrig, hatte aber auch einen doppelt geschärften Blick für die furchtbaren Blößen, welche die Spaltung des deutschen Stammes, der slawische Feind im Innern und dazu die verfehlte Balkanpolitik den Angriffsplänen der Russen und Franzosen boten.

Wie die politische, so fällt auch die Seelenverfassung Österreichs den „gottverdamnten Religionsstreitigkeiten, damals Zeit des Dreißigjährigen Krieges“ zur Last. Weil seit damals „Menschen und Natur nicht übereinstimmten“, kam es zu jener brüchigen Schlaffheit des Willens und der Urteilskraft, die, „das Abwarten allweil als unser’ beste Taktik“ praktizierend, weder ein zielbewusstes Bildungstreben noch Selbstkritik noch sittlichen Ernst und Eifer aufzubringen vermochte. Für jeden dieser Mängel und für ihr trauriges Gesamtergebnis, die nach jäh verflackertem Fortschritt immer wieder „sanft“ oder frech einsetzende Reaktion, bringen „Figaro“ und Nachlaß eine schier erdrückende Fülle von Belegen bei. Den Ideen Josephs II. und des Achtundvierzigerjahres schon längst entfremdet, ohne „Verständnis für die höchsten und besten Interessen der Menschheit“, hat das Geschlecht, welches uns da in erbarmungslosem Anschauungsunterricht vorgeführt wird, sich einen Liberalismus „in Filzschuhen“, will sagen einen „Gleichheitsbrei allgemeiner Erbärmlichkeit“ zurechtgelegt. Durch das Geschwätz der „Wurstkesselpartei“ und durch die ebenso wertlosen Freiheitsphrasen des ewigen Ministerkandidaten Plener d. J. vollauf befriedigt, sieht es kampflos zu, wie die Regierenden mittels der Zeitungszensur die „Wetterfahnen festmachen“, damit nur ja kein frischer Windhauch sein Dasein anzeige; sieht zu, wie Gautsch, der „Minister für Unterricht und dessen Gegenteil“ [Kultus], den Pfaffen die Schule in die Hände spielt, wie sich auf Bauerntagen, in Wahlschlachten und Kanzelreden Bauernschaft und Rückschritt zu einem Schutz- und Trugbündnis vereinen. Während

es die Pflicht wahrer Volksführer wäre, die „Lebensrechte Jedes und ganzer Klassen“ zu wahren, stellen umgekehrt die angeblichen Volksfreunde, ein Dr. Mandl, Kreuzig und Dr. Lueger, den „einzelnen, sei es Individuum oder Klasse, über das Ganze“. Sie werfen ein paar demagogische Schlagworte wie „Alles für den kleinen Mann!“ „Rettung des Kleingewerbes!“ „Nieder mit den Juden!“ unter die Menge, als enthielten diese das Heil der Welt, schmeicheln der albernen Selbstgefälligkeit der Wiener und schaffen dadurch eine Atmosphäre des Unechten, eine verhängnisvolle Bruthauswärme, in welcher statt Arbeitslust soziale Einsichtslosigkeit und wehleidige Hilferufe an die Regierung, schlapper Indifferentismus und Gefinnungsverrat gedeihen und das Rechtsgefühl entarten muß.

Zu diesem dunklen Gemälde und den grellen Schlaglichtern des Wizes, die darüber hinzucken, paßt der lapidare Satz: „In diesem Lande läßt man keinen Lumpen fallen“, passen die düsteren, noch durch Rüstungswahnsinn und Kolonialfieber bestärkten Ahnungen einer Reichs- und Weltkatastrophe sondergleichen, und vielleicht brachte Anzengruber auch dem Spiritismus so starke Teilnahme entgegen, weil er ihm in das Bild einer Zeit hineinzugehören schien, die sich vor jeder Wirklichkeit bang verkroch. Gleich so vielen anderen Zeitgenossen mangelt auch den Spiritisten das rechte Verantwortlichkeitsgefühl, wenn sie, dem Brauch der Forschung entgegen, über ein paar rätselvollen „Störungen der von uns verstandenen Naturgesetze“ gleich ein lustiges Gebäude „weitestgehender Schlüsse“ aufbauen und wenn sie Kritiklose dadurch zum „stupidesten Aberglauben des Mittelalters, der Beseffenen, zurückführen“. Bei den „Taschenspielerstückchen“, zu denen sie die „Boten aus dem Jenseits“ entwürdigten, „spricht nichts zu unserem Geiste noch zu unserem Herzen“. Daß sich aber gar ihr System von „vor der Geburt vorhandenen“ und nach dem Tode wieder „entmaterialisierten intellegiblen Subjekten“ anschiekte, das tief sittigende Fortleben teurer Toter in uns zu gefährden, machte Anzengrubers Gefühl

erst recht aufbegehren und erpreßte ihm einen wuchtigen Ausfall in der Betrachtung „Allerseelen“ (1881). So wußte er denn, nachdem er die verschiedenen Tatsachenberichte, namentlich die Angaben des Barons Lazar von Hellenbach sorgsam durchstudiert hatte⁶⁾, die ganze Bewegung nicht anders zu werten denn als „Reaktion in den schwachen Köpfen derer, die die Glaubenslosigkeit nicht ertragen konnten“, und als einen neuen Ausfluß des „krankhaften Hanges zu glauben, was absurd ist“.

Ihre volle Rundung bekommen die zeitpsychologischen Betrachtungen Anzengrubers durch die Glossen des „Figaro“ und der Notizbücher zur Literatur. Zwar konnte „Huber“ als grotesk-ernsthafter Kritikus die Probleme nur eben streifen, wenn er ein Ereignis der Theatergeschichte wie die Eröffnung des neuen Burgtheaters oder ein Schauspiel vom Range des „Gnzes“ in den Rahmen einer witzigen Besprechung zwingen sollte, aber wo es galt, die Schäden des Bühnenbetriebes zu geißeln, füllte er seinen Platz prächtig aus. Da traf jeder Hieb auf Claque und Virtuosenhumor, stümperhafte Kompaniearbeit, Leichtfertigkeit der Kritik und Indolenz des Publikums, und mit blankem Schwert ging es der verderblichen Trias Ausländerei — Novitätenhunger — Operette an den Leib. Waffengänge, deren fröhlichste Blitze in „13 Gedeksprücheln“, in einem Gedicht an den Burgtheaterdirektor Wilbrandt

O laß nach „König Koloman“ [von Jokai]
Zur Billigkeit dir raten,
Auch deutschen Dichtern dann und wann
Den Durchfall zu gestatten!

in einer bösen Parodie der „Francillon“, im „Beschwerdelied: die Operette“

Der Komponist, er hält das Haus
Bei den geehrten Ohren,
Dann wißhem ihm die Augen aus
Die Herr'n Dekoratoren,

Es geht auch sicher der Applaus
 Nicht fürs Couplet verloren,
 Das „'s goldene Weaner Herz“ streicht's h'raus.
 Und schließlich schlägt dann noch die Claque
 Zu Tod das Restertl von Geschmack.

und sonst noch in vielen Besprechungen voll elementaren Zornes aufgefangan sind. Freilich mußte, wer sie schrieb, über die Grundbegriffe anders denken als die diversen das Leben effektiv umlügen den Macher, die einmal das Scheltwort an den Kopf geworfen bekommen: „Die Stoffe zu Tragödien laufen Euch Schritt und Tritt über den Weg. Greift zu, Ihr Herren, aber Ihr müßt sie ja idealisieren oder in den Dreck zerren!“ Ihm mußte die Wahrheit etwas Wesensnotwendiges und die Schönheit zugleich etwas Seiendes und Wahres, die Moral etwas jeder Kunst organisch Innewohnendes sein und die Volkskunst das höchste, ja, das einzig erstrebenswerte Ziel. Um diese paar Zeitsätze gruppieren sich, da er von allgemeinen theoretischen und technischen Erwägungen blutwenig hielt, so ziemlich alle Aussprüche Anzengrubers über Wesen und Aufgabe der Dichtung. Innerhalb ihrer Grenzen fand er die von Lebensfrömmigkeit und verstehender Güte priesterlich überquellenden Preisworte auf den Realismus, die den zweiten Band „der Dorfgänge“ einleiten und vorher schon im „Diebs-Annerl“ aufglänzten: „Werfe nur ja keiner einen Stein gegen den wirklichen Menschen, denn der ‚wirkliche Mensch‘ steckt in unser jedem. Man muß den Schlüssel suchen zu dem menschlichen Herzen, und was für dunstige Räume ohne Luft und Licht, für Grüfte halbfauler Erinnerungen, für Ställe angefetteter toller Leidenschaften wir dabei auch erschließen mögen, wir lernen doch verstehen, und Verständnis ist die beste Münze, die wir eintauschen können; sie ist nicht gang und gäbe wie andere auf Zeit und Weile, sie kursiert ewig.“ Von den gleichen Voraussetzungen her tadelte er, daß der Naturalismus am Staube klebe, und lehnte seine „Auschußmenschen“, den Vererbungsspuß und die Milieutragik ab, bei

denen, nicht anders als bei dem „zu hochfliegenden Idealismus, die Poesie bald die Frage frei hätte: wo bleib' ich?“ Ohne eine Auswahl bezeichnender Züge, das lehrt ihn seine eigene Kunstübung gegenüber dem „Prinzip des grassen Realismus“, ohne künstlerische Stilisierung geht es nun einmal nicht. Das Streben nach „äußerer Wahrscheinlichkeit“ kann nicht weiter reichen, als den „angenehmen, spielenden Schein der Wirklichkeit zu erwecken“. Ist dieser erzielt, so bleibt gegen die Anwendung erprobter wirksamer Mittel, sogar des Couplets und ähnlicher Inventarstücke, nicht viel einzuwenden. In der richtig abgetönten „inneren Wahrscheinlichkeit“ wieder liegt, wohl erwogen, ein gut Teil aller Tragik und Komik beschlossen, denn jenseits der Schulbegriffe von „Schuld“ und „Sühne“ wirkt die wesenhafte Übereinstimmung von Schicksal und Charakter immer erschütternd, und umgekehrt müssen wir erheitert lächeln, wenn der Weltverneiner im Glücke schwimmt, der Optimist „fortwährend gequält und geplagt wird und doch bei der besten Welt bleibt“¹⁾. Dieselbe Wahrheit, die hier kunstschöpferisch am Werke ist, „läuft“ auch als große „Lehrmeisterin neben uns her“. Indem „der Arbeiter von der Feder sie abkonterfeit“, bewährt er sich, wie er soll, als Erzieher seines Geschlechtes, ohne daß er erst, „durch einen Kunstkniff“ fremde Tendenzen in sein Werk „hineinzutragen“ brauchte. Es genügt, im Leser oder Zuschauer ans Bewußtsein emporzuheben, was die Dinge selbst nebelhaft auf dem Grund der Seelen würden schlummern lassen.

Namentlich der Volksdichter kann, während es dem „Tragöden und Komöden höheren Stils verstattet“ sein mag, „dem künstlerischen Ideale ohne Beiwerk“ nachzustreben, eines „gewissen belehrenden Zuges“ nicht entbehren. Seine Aufgabe ist es, „die Gedankenschätze in kleiner Münze unter das Volk zu bringen, die rings so goldrein, so prächtig und mächtig ausgestreut liegen von den Geistesheroen aller Völker und Zeiten“. Indem er „all diese großen, erhabenen, vernünftigen Gedanken, all diese fördernden, fruchtbaren, segensreichen Ideen“ dem Volke

geläufig macht, bewahrt er sich davor, „zum Hanswurst,“ erspart er es dem Theater, „zur platten Unterhaltungsbude herabzufinken“ — lauter Erscheinungen, die im Gefolge der Operette, der Boulevard- und Ausstattungsposse so erschreckend einhergingen und die Anzengruber manches bitterharte Urteil über das Volk und über die eigene vergebliche Lebensarbeit abpreßten⁹⁾. Mußte er doch sehen, wie diese Bastardkinder der Kunst den Sinn für das erzieherische Volksstück in Dichter, Darsteller und Publikum ertöteten, und darum begrüßte er jeden Versuch, an die brauchbare Überlieferung wieder anzuknüpfen, als Förderer und ernster Mahner, ob sich nun ein Theater der unumgänglich notwendigen, soliden Handwerksware, etwa Berlas „Unsere Volksmadeln“ und Elmars „Der Teufel im Kloster“ annahm, oder ob es zu den Meistern früherer Tage, zu Nestroy und Raimund, zurückfand. Wie er mit den Worten des Gedächtnisses, die er am 8. September 1886 in Gutenstein am Grabe seines großen Vorgängers sprach, Tausende von Hörern zu Tränen rührte, so schwingt Bitterkeit und strenger Vorwurf in den Zeilen, mit welchen der „Figaro“ einen erfolgreichen Raimundzyklus begleitete:

Macht darum, die Ihr in Not seid,
Zeitgenossen, kein Geschrei,
Sorget hübsch, daß Ihr bald tot seid,
Dann kommt Ihr auch an die Reih'!

Ein paar andere Besprechungen, mustergültig bescheidene Selbstanzeigen, führen uns wieder aus der Redaktionsstube zu Anzengrubers Leben zurück: Wir sehen ihn mit der Meisteraufführung von „Stahl und Stein“ durch die Burgschauspieler (6. November 1887) wieder in Wien leise Fuß fassen, am 6. Mai 1888 erinnerte sich eine kleine Volksbühne, das Fürsttheater im Prater, ihres eigentlichen Propheten, indem sie den „Pfarrer von Kirchfeld“ in einer brav erarbeiteten Vorstellung herausbrachte, im Frühherbst 1889 wurde das „Deutsche Volkstheater“ in Anzengrubers Zeichen eröffnet, und damit stehen wir auch schon inmitten

des Kreises langsam aufwachsender Erfolge und Anerkennungen, die sich darum bemühten, den Dichter vergessen zu machen, wie schändlich nach dem allzu rasch verebbten Anlauf des „Stadttheaters“ (vgl. S. 255/6) die Zeit seiner wieder vergessen hatte. Denn eben damals wurde er fürs „Reich“ durch die Berliner Darbietungen des „Wissenswurms“, der „Kreuzschreiber“, von „Pfarrer“ und „Meineidbauer“ neu entdeckt; für die Ablehnung von „Heimg'funden“ durch Jauner schafften ihm erste Männer der Wissenschaft, ein Speidel und Erich Schmidt, durch Verleihung des Grillparzerpreises Genugtuung (14. Januar 1887); eine Weile später, im November 1888, half ihm der „Johann-Peter-Müller-Preis“ im Betrag von 3000 Mark über augenblickliche Geldknappheit und über noch drückendere Mußarbeit hinweg; und wenn auch die Ende Oktober 1886 auf Anzengruber gefallene Wahl ins Ordenskapitel des Maximilianordens dem „Lärm der ultramontanen Münchner Blätter“ zuliebe vom bayrischen Prinzregenten nicht bestätigt wurde, so blieb ihm doch die Ehre, von den „Meistern der Künste und Wissenschaften“ als „hervorragender Genosse“ gewertet worden zu sein, und der prächtige Mannesmut, mit welchem Henze und Graf Schack die prinzliche Herausforderung durch ihren Austritt aus dem Orden beantworteten⁹⁾, durfte ihm das Herz erst recht höher schlagen machen. Kühler stand er dem Plane Bettelheims gegenüber, in einem zu errichtenden „Deutschen Volkstheater“ dem Volksstück überhaupt und seinem Genie im besonderen eine sichere Heimstätte zu erbauen. Denn über den Enttäuschungen der letzten Jahre waren ihm „alle Illusionen, mit denen er sich als ‚Reformator‘ getragen hatte, pfutsch“ gegangen. Zweifelnd nur warb er dem neuen Unternehmen durch einen Vortrag (12. Mai 1887) Förderer. Ohne rechten Glauben an die Bereitwilligkeit des Publikums, sich künstlerisch erheben zu lassen, und wohl auch mit dem leisen Unbehagen, des Schaffens für die Bühne schon etwas entwöhnt zu sein, trat er im September 1888 die Stelle eines Theaterdichters an. Aber die Natürlichkeit und die ehrliche Liebe

zur Sache, die den Direktor Emmerich von Bukowicz jeden Wunsch seines Dichters erfüllen ließen, und die hohen Qualitäten der gewonnenen Schauspieler, allen voran Freund Martinellis, befestigten von Tag zu Tag das Gefühl in ihm stärker, daß es mehr als eine leere Huldigung sei, wenn sein Bild neben jenem Raimunds und Nestrons von der Decke des Saales herabschaute, daß er vielmehr jetzt wirklich „sein Theater“ habe. Etwas von dieser frohen Zuversicht ging auch auf das als Eröffnungsgstück gedachte Schauspiel „Der Fleck auf der Ehr“ über und ließ dessen Burlesken- und Bauernszenen sowie einzelnen Figuren viel lebendige Frische.

Als Ganzes freilich ist „Der Fleck auf der Ehr“ (9. März bis 10 Mai 1889¹⁰) die Frucht einer ermattenden Phantasie, sonst hätte sich Anzengruber trotz seiner Neigung, einzelne Grundmotive öfter abzuwandeln, im Stoffe schwerlich an ein von vornherein episch gedachtes Werk, „Wissen macht Herzweh“, angelehnt. Wenn in dieser Geschichte die arme Pauline Moser ohne ein Wort der Widerrede in den Mühlbach geht, weil es ihrem in sie beinah verliebten Oheim und ihrem Gatten zu Ohren kommt, daß sie im Zuchthaus gefessen, nicht aber, daß da ein Justizmord geschehen war, so ist es billig, auf den § 110 der österreichischen Strafprozeßordnung und auf Paulis Recht zu verweisen, ein Schuldblosigkeitszeugnis zu verlangen. Denn die Tragik ihres Geschickes liegt ja eben darin, daß sie seinerzeit den Feinheiten des Gerichtsverfahrens und jetzt der eingewurzelten Dorfsmoral „G'fess'n, g'fess'n is s' doch!“ wehrlos-töricht gegenübersteht, und wir sollen uns, ganz wie der Dichter, vor Schmerz aufbäumen, wenn das Geklapper der Gesellschaftsmaschine den Aufschrei der gepeinigten Kreatur gleichmütig übertönt. Das Sonnig-Heitere ihres Wesens, dem Mann und Onkel immer wieder entzückt zustreben wie die Mücke dem Licht, und ihr wehes Ende geben einen wundervoll harmonischen Afford, und darum tat Anzengruber nicht gut daran, anläßlich der Dramatisierung zu einer günstigen Lösung abzuschwenken. Die

lückenlos folgerichtige Tragödie lieblicher Weltfremdheit, die sich im Netz mechanischer Rechtspflege und bäurischer Ehrbegriffe zu Tode zappelt, wurde, nun das Gegengewicht der aufwühlenden Katastrophe fehlt, zum unsaßbaren Tun eines dummen Dings, und auch sonst hat der gewagte Versuch, einem organisch gewordenen Kunstgebilde das Antlitz nach einer anderen Seite zu wenden, viele Möglichkeiten verschüttet. Wie in „Hand und Herz“ hätte durch das plumpe Eingreifen einer äußeren Gewalt eine Ehe von innen her ins Wanken geraten, wie im „Puppenheim“ hätte aus dem entsetzlichen „Diebin“, welches der Gatte, ohne viel zu fragen, der angeblich Geliebten ins Gesicht wirft, ein greller Blitzstrahl der Erkenntnis niederzuden können. Statt dessen bleibt der Gatte schemenhaft, und das Ganze verengt sich zum Tendenzdrama, indem die Vorgeschichte¹¹⁾ vom Plaze eines knapp ironischen Nachwortes in die Handlung vorrückt und Neue und Begräbnis jener Weltdame, durch deren leichtfertige Beschuldigung Franzl (so heißt jetzt die Moserin) einst vors Gericht kam, breit und empfindsam ausgemalt werden. Die Szene des Leichenzuges ist für die künstlerische Art der Dichtung überhaupt bezeichnend. Wie hier, unbekümmert um die dramatische Notwendigkeit, die Freude am bunten und seltsamen Reichtum des Lebens eine stimmungsvolle Seelandschaft, einen bis ins kleinste echten Trupp Armenhäusler und den abgeklärten Sprecher des Schlußwortes, Pfarrer Gottwalt, hervorzaubert, so treten vorher, man weiß nicht recht warum, doch lebendig in der unscheinbarsten Gebärde, die Kleinbauern Waser, Weiser und Wieser, das prächtige Geschwisterpaar Loisl und Everl, Burtschen und Wirtsleute in das Stück ein, und selbst die Hauptpersonen wirken mehr durch die runde Fülle ihres Sonderdaseins, als daß ihr Handeln ununterbrochen und zwingend ineinandergriffe. Wie sie der Dichter auf seinen Schlenderwegen durch Menschenland zusammenlas, so haben wir sie behaglich auszukosten: den behäbigen Oheim Andrä mit seiner breit ausladenden, gutmütigen Neigung und seinem brummigen Griesgram, als ihm ein zufällig be-

lauschtes Gespräch den vermeintlichen „Fleck auf der Ehr“ seines Lieblings enthüllt; seine schier aus Neugierde und Wohlwollen zusammengesetzte, wo es nottut aber auch tatkräftig zupackende Ehehälfte Christine; das sorglos singende und, kaum daß sie den Grund von Andras Abkehr herausbringt, sogleich flügelahme Vögelchen Franzl mit ihrer ganz einzigartigen Mischung von Schelmerei, Derbheit, Stolz und Verschüchterung; und allen voran den Strolch und Gewohnheitsdieb Hubmayr. Seine Aufgabe im Drama ist winzig genug: wie er durch die heimliche Unterredung mit der einstigen Zuchthausgefährtin Franzl den Verdacht gegen sie weckt, hat er ihn auch wieder, sobald er die Folgen seiner Entgleisung erfährt, zu zerstreuen und als Sprachrohr des Dichters den Widersinn zu geißeln, daß die Gerichte mit Schuldsprüchen viel rascher bei der Hand sind als mit der Pflicht, die Ehre eines zu Unrecht Verurteilten feierlich wiederherzustellen. Aber seine Gaunerphilosophie überschlägt sich in so genialen Kapriolen, daß man sich seiner gar nicht als einer Maschinenfigur bewußt wird, und ebenso erzwingt er sich, allen technischen Bedenken zum Trotz, die Teilnahme, wenn ihm, gerade während er das gute Werk der Aufklärung tut, der leidige Gang, alles Erreichbare einzustecken, wieder an den Nacken springt und er nun zwischen dem alten Adam und einem leise erwachenden Reinlichkeitsbedürfnis verlegen hin und her schwingt. Diese Seelenstudie, ein würdiges Gegenstück zu dem großen Krieriem und dem unvergeßlichen Görg Friedner, dann die malerische Wirkung des Schlußbildes und die feierliche Stimmung, wie sie über jeder Eröffnungsvorstellung liegt, verschafften dem „Fleck auf der Ehr“ einen rauschenden Erfolg. Nun man dem Dichter draußen im Reich Anerkennung zollte, beeilten sich die Wiener, gleichfalls Liebe und Bewunderung zu mimen.

Derselbe Brief, in welchem Anzengruber Bolin den Sieg des Stückes meldete, schließt mit den Worten: „Ich habe meine sechzehnjährige — — — Ehe — — — trennen lassen.“ Mit dieser Scheidung zog Anzengruber den Schlußstrich unter ein

heroisch getragenes Martyrium, in das ihn Leichtfertigkeit, wirtschaftliches Unvermögen und Verrat des Weibes verstrickt hatten, aber kein Haß war in ihm, nur Bitterkeit und Ekel. Schon im Februar hatte er sich angemerkt: „Mir tut es weh, ein Geschöpf leiden zu sehen. Wie ergriff es mich, als mein Weib, nachdem sie mir (nicht alles) aber immerhin soviel gestanden hatte, daß sie sah, sie war zu weit gegangen, wie verzweifelt vor sich hinstartete und den Mund krampfhaft verzog. Der Fisch, ins Netz gegangen, zappelnd, aber gewiß auch leidend. Wozu diese Herzkämpfe um eigenes und fremdes Weh? In den edelsten Herzen die stürmischsten.“¹⁾ Und als Adeline am 10. August mit dem jüngsten Söhnchen Hansl das Penzinger Heim verließ, gestand er sich: „Ehetrennung. Jetzt plötzlich soll ich nicht wissen, wie das Wesen lebt, empfindet, das sechzehn Jahre mir zur Seite ging. [: Du hast die sechzehn Jahre her ja nicht gewußt:]“ Wie diesem letzten Schritt Auseinandersetzungen materieller Natur, Bezahlung von leichtsinnigen Schulden und „Rückkauf“ des der Frau gehörigen Hausanteiles vorangegangen waren, so folgten im September die leidigen „Versöhnungsversuche“, am 25. erließ das Scheidungserkenntnis. Es traf den viel zu spät Befreiten nicht mehr in Penzing, sondern in seiner neuen Wohnung in der Gumpendorfer Straße 58 B, die er am 12. bezogen hatte und in welcher Frau Emilie Hauer die Wirtschaft für ihn und den dreizehnjährigen Karl besorgte. Am 16. Oktober „rückte Hansl wieder ein“, der kleinen „Mizzi“ nahm sich „Tante Holzinger“ an.

Das Verhängnis, welches mit der Scheidung ins Rollen geraten war, wollte nicht mehr zum Stehen kommen. Ein vom Tode Gezeichneter, so bleich und geisterhaft war Anzengruber den Freunden erschienen, als er sich bei der Volkstheaterpremiere dankend vor dem Publikum verneigte, und sie hatten richtig gesehen. Die Krankheit, die sich vielleicht schon im September 1886 mit einer Serie von Geschwüren, „vierzehn Aß“, angekündigt hatte, aber zu verborgen saß, als daß ihr ein Kur-

aufenthalt in Hall (16. Mai bis 16. Juni 1889) ernstlich hätte beikommen können, warf den gänzlich Verbrauchten am 26. November endgültig nieder. Während ihm aus dem unge störten Zusammen sein mit seinen Kindern eben ein neues, besseres Gefühl des Zuhause seins aufzublühen schien und sich „Anzengrube“ und „Nische“ anschickten, seinen fünfzigsten Geburtstag mit einem Festmahl und in Vers und Bild zu feiern¹²⁾, ja, indes selbst Schlögl den Schmollwinkel verließ, in den er sich schon seit Jahren verkrochen hatte, schlich sich das Leiden, eine zur Blutvergiftung ausartende Zellgewebsentzündung, tückisch, scheinbar in spaßiger Form an ihn heran. Wie früher das Leben, so hielt ihn jetzt der Tod zum Narren und ließ ihn über sein „Aß auf dem Boden“ Witze reißen, während er schon mit der Sense zum Schwunge ausholte. Fiebernd und von Schmerzen gequält, arbeitete er unermüdlich und suchte nur das Bett auf, um sich von den Ärzten Dr. Schopf und Rabl „zwei lange und tiefe Einschnitte“ machen zu lassen. Die „Blumen, Kränze, Geschenke und Besuche“ zum Geburtstag trafen ihn wieder auf den Beinen, aber ob auch seine Kräfte versielen, schwere „Leibreizträume“ ihn verstörten, die Ausdehnung der Entzündung auf die rechte Leistengegend und eine zweite Operation (8. Dezember) das Gefährliche seiner Lage enthüllten: sein Pflichtgefühl und ein fast erhaben zu nennender Humor wichen nicht von seiner Seite. Man braucht, um das anschaulich zu sehen, bloß den ergreifenden Parallelismus aus den Anfangs- und Endtagen seiner Todeskrankheit voll auf sich wirken zu lassen. Am gleichen 27. November schrieb er an Jacobsen die beiden Karten: „Sunst fiel mir nichts ein! Beste Grüße . . .“ und „Hier liege ich und kehre den Unaussprechlichen gegen die Götter.“ Und nachdem er, wieder an Jacobsen und wohl am 9., die unsicheren Zeilen niedergefrizelt hatte: „Hochgeehrter Herr! Ich bitte Sie, sich mit dem Übersatz zu helfen, mir fällt nichts ein, ich bin ein armes Hunderl. Mit bestem Gruß Ihr sehr ergebener L. Anzengruber“, scherzte er demselben Manne gegenüber neun Stunden vor dem Ende:

„Daß ich stundenlang in die Pölster schauen muß, is mir recht unangenehm. Sehn tu i Ihnen net, aber 's is ein Glück, daß wenigstens die Ohren auf der Seite sind . . . Ja, ja, i bin ein armes Hunderl, was net bellen und beißen kann, wenns greizt wird, weils Schmerzen hat. Ihr wißt alle, daß i in mein' Leben niemals verkehrte Ansichten zeigt hab', aber wann i am Bauch liegen muß, gehts halt net anders.“ Keinem seiner Freunde, die ihn, sehnüchtig erwartet, treu besuchten, ersparte er das unheimliche „Frösteln“ über seine von „heiserem Gelächter“ begleiteten Späße. Als sein Bewußtsein bereits zeitweilig Trübungen aufwies und er entschlossen war, nächsten Tags sein Testament zu machen, meinte er zu Gründorf und Bettelheim: „Die Ärzte schneiden uns nur deshalb Löcher in den Bauch, damit die Seele leichter hinausfliegen kann“ und „Ich hab's kommod, ich hab' nämlich zwei Ärzte, von denen der eine Totenbeschauer is“. Zur Testamentserrichtung kam es nicht mehr: in den Silen, über der Korrektur des „Figaro“, über- raschte ihn der Tod in der achten Morgenstunde des zehnten Dezember, auf dem Tischchen neben dem Bett lag ein Zettel: „Ich gehe dorthin, wohin mir alle folgen müssen.“ „Die Leiche“ schrieb das Fremdenblatt, „ruht auf einfachem Feldbett, bis an die Achsel mit einer weißen Wolldecke bedeckt. Das Antlitz mit seinen willensstarken Zügen liegt noch zur Seite wie im Augenblicke des Todes. Die langen, seidenzarten Kopshaare wallen über den Nacken und stehen weit ab, wie sie es im Leben Anzengrubers bei seelischen Erregungen so oft getan haben.“ Die Totenmaske nahm der Bildhauer Edmund von Hoffmann ab.

Nicht genug an dem grausamen Wiß dieses Sterbens, gestaltete sich, was folgte, erst recht zum Satyrspiel. Man darf schon zweifeln, ob angesichts der herben Urteile, die Anzengruber über diesen Nugnießer und Vermässerer seiner Art gefällt hatte, Ludwig Ganghofer der Berufene war, bei der Totenfeier¹³⁾ auf dem Zentralfriedhof (12. Dezember) die Gedenkrede zu halten, und

daß Kaiser Franz Joseph den Leichenzug nur zufällig kreuzte, statt ihm zu folgen, erzählt mit wünschenswertester Deutlichkeit, wie sich der größte Dichter des damaligen Österreichs seitwärts der herrschenden Mächte, ja, ihnen zum Trotz durchgesetzt hatte. Einfach beschämend aber war das feige Geheul, mit welchem die Dunkelmänner den toten Löwen anfielen, weil er unverföhnt „mit der im Leben so sehr von ihm beleidigten Kirche“ gestorben sei, andere wieder begeisterten in ihm den „Judenfresser“, und der Professor und Abgeordnete Zallinger war geschmacklos genug, die Regierung zu interpellieren, weil „Laien an geweihter Stätte und bei gottesdienstlichen Handlungen das Wort ergriffen und Reden gehalten“ hätten, „welche das Gepräge einer antichristlichen Weltanschauung an sich tragen“. Schon um dieses Gelärmes willen durfte man nicht der hämischen Meute das Schauspiel einer Versteigerung des Nachlasses (29. Januar 1890) bieten, bei welcher zwei Zwickler je 1 fl. 50 kr., zwei Spazierstöcke je 50 kr., alle Bücher 166 fl. Kaufpreis erzielten, ein Lorbeerkrantz und und die Brille des Dichters überhaupt keinen Abnehmer fanden. Hier hätte der Freundeskreis wohl sein Veto einlegen können, der sich über Wunsch Ferdinand v. Holzingers als „Anzengruber-Kuratorium“ zusammengeschlossen hatte und der seine Aufgabe, das Andenken des Menschen und Dichters zu fördern und seine Kinder im Verein mit dem Vormund Gründorf zu beraten, mit vorbildlicher Hingabe löste¹⁴). Dank dem Eifer des Kuratoriums kam die noch von Anzengruber selbst mit der Cotta'schen Buchhandlung vereinbarte und in den Grundzügen festgelegte Gesamtausgabe binnen Jahresfrist heraus, die Handschriften des Dichters und die Einrichtung seines Arbeitsraumes wurden in der Wiener Stadtbibliothek geborgen und in Denkmälern und Erinnerungstafeln Wahrzeichen seines Wirkens und Seins der Nachwelt errichtet.

Der Kinder nahmen sich einzelne Freunde des Verewigten an. Der Älteste, Karl, kam zu Frau Krakowski, der Schwester von Mathilde Kammeritsch, und bereitete sich zugleich in der

Waldheim'schen Druckerei für den Sezerberuf vor, später (1894) trat er in den Dienst der Wiener Stadtgemeinde. Das Genie des Vaters hat sich auf ihn als schlicht-anmutige Erzählergabe vererbt, seine Tochter Anna folgt als Schauspielerin den Spuren des großen Ahnen. Marie Anzengruber wurde nacheinander von Therese Holzinger, den Schulschwestern in Amstetten und der Frau des Hofmusikers Ritter erzogen, ihre glückliche Ehe mit dem Prokuristen Wilhelm Mader endete schon 1903 mit dem frühen Tod des Gatten. Auch dem Jüngsten, Hans, war das Glück nicht allzu hold, denn nachdem er die Hochschule für Bodenkultur beendet hatte und in Forstdienste getreten war, starb er 1917 in den besten Mannesjahren. Frau Adelinde zog, nachdem sie das Haus ihres Gatten verlassen hatte, zu ihrem Bruder Franz Lipka. Über die äußerste Not zwar halfen ihr bis zu ihrem Tode (2. September 1914) Unterstützungen des „Kuratoriums“, eine kleine Jahresgabe der Schillerstiftung und zeitweilig ein Posten als Garderobefrau des Karltheaters hinweg, aber innerlich verlor sie jeden Halt. Zweier- oder dreimal tauchte ihr Name sogar schlimmerweise in der Lokalchronik der Zeitungen auf und bot, wie einst das Treiben der Frauen Bürgers und Raimunds, dem Gefinnungspöbel Gelegenheit, sich des Unglücks des Dichters hämisch zu entfennen.

Gleichwohl soll der Abschiedsblick auf sein Leben auch sie, die unselige Gefährtin seiner letzten sechzehn Jahre, bewußt streifen und in ihrer Person die Kraft und Schwäche des Mannes noch einmal begreifend umfassen. Denn mit Romain Rolland zu sprechen: „Mangel an Harmonie zwischen dem Wesen und den Dingen, zwischen dem Leben und seinen Gesetzen ist auch bei Großen nicht ihrer Stärke zuzuschreiben, sondern ihrer Schwäche. Warum versuchen, diese Schwäche zu verbergen? Ist der Schwache weniger wert geliebt zu werden? Mehr Liebe verdient er, weil er ihrer mehr bedarf. Ich errichte keine unzugänglichen Heroendenkmäler. Ich hasse den feigen Idealismus, der

die Augen wegwendet von den Traurigkeiten des Lebens und den Schwächen der Seele. Man muß einem Volk, das zu leicht dem Zauber hochtönender Worte erliegt, dem bald Ernüchterung folgt, zurufen: Die heldische Lüge ist eine Feigheit. Es gibt nur ein Heldentum auf der Welt: die Welt zu sehen, wie sie ist — und sie zu lieben.“

Dreizehntes Kapitel

Dorfgänge und Kalendergeschichten

Zur Psychologie der Bauern

Wenn sich Anzengruber sein Leben in liebenswerter Schwäche dulndend zerstören ließ — seines Dichtertums wurden die Gespenster des Alltags, Geldsorge und würgender Ekel, doch nicht Herr, das wird an den „Dorfgängen“ am deutlichsten sichtbar. Sie erweiterten sich, je mehr ihn die Abkehr des Theaterpublikums und persönliche Erlebnisse in sich selber zurückscheuchten, desto umfassender zu dem großen Meere, welches seine Gedanken und Gesichte, seine unersättliche Freude an allerhand Menschlichkeiten und seinen hart genug behaupteten Humor mütterlich in sich aufnahm, und wem etwas von Fausts durchdringendem Blick verliehen ist, der kann auch in diesem Mikrokosmos „Himmelskräfte auf und nieder steigen und sich die goldenen Eimer reichen“ sehen. Bald folgt solch ein Dorfgang einer Spur, die ein Drama nur nebenher hatte streifen können, manch anderer bahnt einem werdenden Werk den Pfad durchs Urgestrüpp, soundsoviele gestalten, namentlich vom Ende der siebziger Jahre ab, ein zum Drama hindrängendes Problem mit bewußtem Verzicht sogleich als knappe Geschichte, und alle zusammen stehen als verbindendes, Fülle und Atmosphäre leihendes Unterholz zwischen den weitschattenden Wipfeln der großen Dichtungen. Der „Realistiker“ Anzengruber, der Prophet der schlichten zwingenden Wahrheit, brauchte einfach diese Galerie braver, stumpfer und verborbener Burschen und Dirnen, abgeracketer, schweig- und plauderer Mannlein und Weiblein, gütiger und harter Großbauern, von Pfarrern, Wirten, Rekruten und Stromern, um seine beiden Lieblingsmelodien des Glaubens- und des Geschlechterkampfes mit voller Instrumentierung spielen zu können, und indem er

Kleinberg, Anzengruber

zugleich „das Kleine und Kleinliche“, die Bräuche des Tages und der Feste, Arbeit und Kirchweih, Plausch und Wirtshausfeilerei, Spaß und Verbrechen mit hingebender Sorgfalt zeichnete, glaubte er erst jenen „elektrischen Draht“ wirklich pflichtgemäß nach allen Richtungen gezogen zu haben, der selbst unter „Kloaken, Gefängniszellen und Bordellen hin von Menschenbrust zu Menschenbrust läuft“ und der uns mit Mathias Ferner und der Zinshofer Helen' nicht weniger innig verbindet als mit den Schönischen oder mit Vater und Tochter Reindorfer.

Wo eine künstlerische Ausdrucksform so aus innerstem Bedürfnis heranreift, kommen deren frühere Meister höchstens als Anreger in Betracht und dieses Verdienst gestand denn auch Anzengruber dem aufrichtig verehrten Auerbach immer gern zu. Schon der Schwarzwalddichter hat, was ihn wie Gotthelf von den Vorgängern Stilling, Pestalozzi, Bschöffe, Brentano, Immermann und Ludwig Scheidet, die Kämpfe der Bauernseele zyklisch darzustellen versucht; schon er erfaßte das Getriebe des Dorfes, sein Sittengesetz und seine Lebensformen als den allseits bedingten und bedingenden Komplex, der es tatsächlich ist; und darüber hinaus gab er an den Österreicher wichtige Motive und Schicksale weiter, wenn er seinen Luzifer und Joo mit Gott und Kirche ringen, seinen Diethelm schrittweise dem Verbrechen näherkommen ließ, wenn er unglückverfolgte Sonderlinge und wüste Gesellen, das Los des Ausnehmers, eines Sündkinds oder eines Abgestraften zu begreifen trachtete und als Kalendermann den gewissenwackenden Lehrer des Volkes und den packenden Erzähler glücklich verband. Einer Heimat entstammend, die als einstiges Krongut der Habsburger um die gleichen Schmerzen und Sehnsüchte, um denselben Druck des Katholizismus, denselben verschütteten Freiheits Traum des Josephinismus wußte, konnte er den Jüngeren recht wohl schauen lehren. Ein Muster im tieferen, im künstlerischen Sinne aber vermochte er ihm schon darum nicht abzugeben, weil er, als Jude mitten unter Land-

leuten großgeworden, die drängende Fülle des Details, das Besonderste der Landschaft spürte und es am eigenen artfremden Ich reflektierend maß, während umgekehrt der in Wien aufgewachsene Bauernentel bei größerem räumlichen Abstand bloß die mächtigen Umrißlinien sah, diese aber ohne inneren Bruch aus dem eigenen blutnahen Wesen heraus ausfüllen konnte. Auch sonst haben der breit besinnliche Mann und der herbe Menschenfucher, der weiche Lyriker und der allorts vorbrechende Dramatiker wenig Gemeinsames, im letzten und eigentlichsten stehen sogar die behaglich schildernde und abwägende, die Dinge gern ins Gestern rückende Art Auerbachs und der Drang Anzengrubers, alles zu verdichten und anschaulichst zu vergegenwärtigen, einander recht fremd gegenüber.

Das gleiche gilt in verstärktem Maße von den kleineren, eng in den Duft ihrer Heimat eingesponnenen Erzählern Rant, Felder und Meyr, Silberstein und Schmid, mehr als sie hatte dem Dorfgänger, der im Bauern eine Welt suchte, der „das Universum verbauernde“ Johann Peter Hebel zu geben. Nicht nur, daß man aus einigen Schnurren, „D' gesprächig' Stund'“, „Für d' Rag'“, „Das Wünschen“ u. a., den gütig verstehenden Alemannen meint hervorlugen zu sehen und daß dessen milder Humor die besten Kalendermärchen von den Fabeleien des Steinklopferhanns bis zu „Annerl, Hannerl und Sannerl“ freundlich durchleuchtet — der „Rheinische Hausfreund“ vermochte seinen unermüdblichen Leser auch zu lehren, wie sich Dichterpersönlichkeit und Werk restlos miteinander decken können, wie der Stand des Menschen seine Sprache und Anschauungsweise bis in die letzten Ausläufer färbt und wie dieses überall mittönende Gemeinsame ein Runterbunt von Skizzen menschlich und künstlerisch zur Einheit zusammenschweißt. Wenngleich dies alles in der geraden Linie von Anzengrubers eigener Entwicklung lag, gab ihm doch jedenfalls Hebels Vorbild einen kräftigen Ansporn, die Farblosigkeit seiner ersten Erzählungen schneller zu überwinden und die verschiedenen Dorfgänge untereinander und mit den Haupt-

werken, je mehr er des neuen Werkzeuges Herr wurde, durch ein immer reicher verzweigtes Adernetz zu verbinden.

In der Novelle „Früher Tod“ (= „Verderbtes Leben“ 1872) floß dieser Blutstrom fast noch so bleich und träge wie in dem Frühversuch „Die Polizze“ (1868; vgl. S. 131). Wie die weiche und wortreiche Sprache jeder persönlichen Prägung entbehrt, so ist das traurige Sterben eines jungen Wüflings dem Dorfmilieu nur aufgepfropft, nicht aus ihm entwickelt, dafür aber ist die Phantasie hinter dem kontrastreich rührseligen Bericht am Werke, das Schicksal Flori Weningers, die freile Wette um die Seelenruhe der „Trugigen“ und die erschütternde Situation des alten Randinger in der „Herzfalte“ keimhaft vorzubilden. Zur Anekdote, deren wehleidige Klänge in Anzengrubers Stadtgeschichten niemals mehr verstummen sollten, tritt in „Gänseliesel“ (1872), die zweite Hauptgattung der Dorfgänge einleitend, die Seelenstudie hinzu, auch sie vorläufig von Lyrik umrankt und erfüllt von der Freude am Seltsamen, noch nicht Dagewesenen. In verschwimmenden halben Tönen und weichen Umrisslinien, die sich von der Plastik späterer Gebilde eigenartig abheben, rollt sich hier das Leben eines halben Märchens ab, wie es mit Wind und Wolken törichte Zwiesprache hält, von der Kommunion und dem Leibe des Herrn unsägliche Wunder erhofft und endlich, nachdem es seine Liebesfülle an einen rohen Spatzvogel verschwendet, noch dem Toten nachsinkt in die Nacht des Wahnsinns. Halb Elegie aufs Menschenherz, vor dessen Opferwillen, wie die Irre in die Welt ruft, selbst die Götterbilder „nur von Holz“ sind, und halb ein Märchen, bildet „Gänseliesel“ das ganz Poesie gewordene Seitenstück zu den heiteren Phantasiespielen des „Steinklopferhanns“ (1872—75; vgl. S. 181/2). Die Rahmenerzählung zu den Geschichten des lachenden Weisen führt uns mit ihren flott skizzierten Einzelzenen einen starken Schritt weiter in die Dorfwirklichkeit hinein, denn in den „ewigen“, durch ihre Armut zum aussichtslosen Nebeneinanderlaufen verurteilten „Liebsleuten“ Knecht und Magd, im

demütig tagelöhnernden „Grußfranzl“ und in den alle Neuerungen wie Teufelswerk fürchtenden Gegnern der Nähmaschine tut sich ebenso ein großer und nachkommenreicher Kreis typischer Dorfgestalten auf wie in dem ungleichen, zu Ehebruch und Mord führenden Bund des alten Müllers und der jungen Magd und in der ehrsamten, ihre Jugendsünden mit frommem Nichtstun büßenden Wittib, der Balzerliese. Wurden doch aus dieser Quelle, um nur einige der selbständig fortwachsenden Ableger zu nennen, die „Örtler“, „Zu fromm“, „Der Hoisel-Doisel“, die „Geschichte von bösen Sprichwörtern“, „'s Moorhofers Traum“ und die Tragödie Muckerl Klebinders gespeist und auch die zeitlich zunächst anschließende Erzählung „Diebs-Annerl“ (1875) wurde von hier aus wohl ganz anders, als dies im ursprünglichen Plan von 1865 gelegen haben mochte, dem Realismus gewonnen. Zwar liegt er noch mit einer bald leiser, bald lauter vorbrechenden Empfindsamkeit sichtbar im Streit, im Bedürfnis nach einem „merkwürdigen Fall“ spukt das „Gänseliesel“ nach, und die leicht ironischen Kapitelüberschriften hat die Überlieferung gespendet. Aber daß es das Mädchen unentrinnbar zum Stehlen treibt, wird wie ihr ferneres Geschick mit fester Hand aus der Vererbung und aus dem sozialen Druck hergeleitet, und eine ebenso kühle Sachlichkeit spürt den verschiedenen Wandlungen des Eder-Leopold nach und erreicht es, daß der brave Spielfkamerad des kleinen Annerl, daß der heimliche Buhle der verrufenen Dirne, der sich von ihr fortstehlende Rekrut und der aus dem Krieg heimkehrende „Stelzfuß-Poldl“, dem Hoffnung auf Hoffnung jämmerlich zerrinnt, bis er sich bei der eben noch gemiedenen Geliebten von einst und ihrem Kind als dritter Hausgenosse eindringt — daß sie alle zusammen doch als einheitlich geschauter Mensch erscheinen. Der versöhnliche Schluß, namentlich die beim kleinen Poldl nur einmal und dann niemals wieder zutage tretende schlimme Erbschaft der Mutter, können Bedenken wecken. Sonst aber bewies der wohlabgewogene Wechsel zwischen behaglicher epischer Breite und dramatischem Sturmschritt, zwischen

objektivem Bericht und ernst mahnenden Zwischenreden des Autors, erwiesen Humor, Charakterentwicklung, Stimmungskraft und Symbolik Anzengruber als des neuen Werkzeugs Herr genug, sich an einen großen Vorwurf zu wagen. Gleichwohl verblüfft „Der Schandfleck“, welcher vom 23. Februar bis zum 25. August 1876 entstand, durch den Reichtum und die spielend freie Beherrschung so vieler Gestalten, Töne und Motive und zugleich bildet er den Markstein, an welchem sich ein bisher mehr beiläufiges Erzählertum zu bewusster Künstlerschaft wandte. Der Beweis dafür liegt, auch wenn wir die selbstkritischen Briefe an Bolin und Duboc nicht besäßen, einmal im Werke selbst, in den bald eigenwillig verschlungenen, bald markig gedruckenen Sätzen, die in mancher Betrachtung zur Wucht antiker Chorgesänge anschwellend, die gespreizt leeren Wendungen und toten Stellen immer siegreicher verdrängen, in der streng gesammelten, von Auerbach freilich „theatralisch“ gescholtenen Auswahl des Geschehens und in der sorgsam zugeschliffenen Feinheit der Charaktere und der gleichnisstarken Gegensätze.

Und noch unwiderleglicher erweisen es die Schöpfungen der Folgezeit. Wie Anzengruber dem verfehlten Wiener Teil des Romanes die gewissenhaften Einzelstudien der „Bekannten von der Straße“ nachsandte, so entschlug er sich auch in der Dorfdichtung des Fabelns um seiner selbst willen und begnügte sich, die Flächenkunst von Roseggers Skizzen aus dem Volksleben sozusagen zum scharf individualisierten Relief vertiefend, Bausteine „Zur Psychologie der Bauern“¹⁾ zusammenzutragen. Für alle diese Federzeichnungen gilt, was er in einem Brief an Paul Lindau einer von ihnen, „Wie der Huber ungläubig ward“ (März 1877) gewissermaßen als Geleitwort vorausgeschickt hatte: sie sind „eigentlich keine Novellen, es geschieht nichts, was einer Handlung gleichsieht, es sind Vorgänge in der Seele eines Bauern. Die Hauptarbeit daran ist — die Arbeit selbst, bei derlei darf kein Wort ohne Ursache und Not, keines zu wenig, aber auch nicht

eines zu viel sein“. Wie die Dörfler in Bildern, greifbar und voll lebendiger Anschauung denken und sprechen, Abstraktionen aber weder kennen noch verstehen, so erleben sie hier ein großes erlösendes Gleichnis oder geht ihnen ihr ganzes Geschick als ein solches auf, ein und dem andern bleibt auch das Bild in Händen zurück, indes der Geist daraus entweicht. Weil die kirchlichen Vorstellungen in der Gedankenwelt dieser Menschen weit aus vorherrschen, läßt ihnen Anzengruber mehr noch als wegen seines besonderen Anteils am Glaubensproblem in seinen Studien den Vortritt, zu ihnen gesellen sich die fast ebenso entscheidend mitbestimmenden Erfahrungen des Liebes- und Ehelebens. In Huber, einem „strammen, rüstigen Bauer“, dessen Gesicht genau so unfertig ist wie eingangs sein Meinen, keimt an einem einschneidend wichtigen Tag seines Daseins simpel und deshalb doppelt unentrinnbar der Gedankenembryo des Unglaubens auf. „Dieser Haupt- und einzigen Figur stirbt sein Weib und über die verschiedenen Grabkreuzaufschriften, welche den einen Toten in Frieden ruhen, den andern im besseren Jenseits sein lassen und dem dritten die Auferstehung verkünden usw., kommt er ins Grübeln und verliert den Glauben, er bescheidet sich zu leben — und weiter nichts.“²⁾ Die Art, auf welche sich Huber die neu einflüsternden Vorstellungsmassen zurechtlegt, ist zu kraus, als daß sie ihm Gesinnungsgegnossen zu werben vermöchte, aber eben darum liefert sie, Schritt für Schritt und lückenlos, wie sie sich vollzieht, einen gebiegeenen Beitrag zur Bauernpsychologie. Noch entschiedener sind die „Zwei Geschichten in einer: Gott verloren!“ (29. April 1884) auf den Einzelfall gestellt. Hier tönt, ins Bäurische verschoben, das eine große „Warum?“ fragend auf, der Groll ob des ewig Unbegreiflichen rüttelt, einmal ins Groteske verzerrt, zum andern schmerzversteint, an verschlossenen Toren. Die närrische Lotteriesepherl kann es Gott nicht verzeihen, daß er eine Ziege den Zettel mit den glückbringenden Nummern verspeisen ließ, der Holzknecht Valentin aber mußte sein einziges Kind rettungslos im Abgrund versinken sehen, weil

er keinen Strick bei der Hand hatte, ihn dem an schwaches Strauchwerk Geflammerten zu reichen. Beiden gegenüber, das weiß der abgeklärte Pfarrer, und der eifervolle Kaplan soll es bald erfahren, ist jedes Priesterwort fruchtlos. Hat doch ihr naives Gemüt den Helfer dort, wo er hätte helfen müssen, untätig gesehen. Für Huber und Valentin mußte, wie für den Wurzelsepp und den Steinklopfer, der Ewige erst sterben, den meisten Menschen hat er seinem wahren Wesen nach nie gelebt. Den einen — Anzengruber zergliedert sie mit gleich großer Meisterschaft des Erzählers und Seelenkünders im „Gottüberlegenen Jakob“ (Juni 1877) — ist er der gute alte Herr, der sich um unsere alltäglichen Schmerzen, z. B. um unsere erkrankte Ruh Diefel, zu kümmern hat, man darf ihn durch die Lehrlinge im Wundertun, die lieben Heiligen, um Beistand bestürmen und wohl auch ganz ehrbar foppen, indem man die für Diefels Genesung gelobten Kerzen von dem ganz gehörig eingetunkten Käufer der Ruh anzünden läßt. Ein anderer — diesmal ist's zufällig kein Bauer, sondern der Schmierendirektor des nachdenklichen Schwankes „Wie mit dem Herrgott umgegangen wird“ (Januar 1878) — kennt ihn lediglich als den Fetisch in Kreuzesgestalt, den man je nach dem Erfolg des Tages streicheln oder prügeln kann. Und die dritten gar, die gefährlichen Brüder Ferners oder Dusterers, wähen sich lobpreisend und Gebete murmelnd als einen „Mann, den Gott liebt“ (10. Juni 1886), weil sie ihre schlimmen Wünsche und Begierden der Welt mit harter Faust aufgezwungen oder sie ihr kriechend und scheinheilig abgeschmeichelt haben. Da steht die alte „Diefel, die an den Teufel glaubt“ (11. April 1886) dem Wesen des Glaubens noch erklecklich näher, wenn sie eine heiße Wallung ihres Blutes, die ihr für einige Augenblicke die Sinne nahm, für ein Werk des Höllenfürsten hält. Denn eigentlich tut sie damit nur auf eigene Faust, was Feuerbach aller Religion als Wesen nachgewiesen hatte: daß sie, und zwar auf unnachahmlich ergötzliche Weise, die geheimsten Regungen der eigenen Brust ins Reich

des Übernatürlichen verlegt. Wie hier heitere, so nimmt der tief in der Bauernpsyche wurzelnde Dämonenglaube in der „Herengeshichte: Die Körbelflechter-Kathrein“ (1888—89) graufige Formen an, sehen wir aus dem Blickwinkel der Opfer selbst den Wahn zwei schwache Seelen widerstandslos zerfressen. Muß hier doch „ein Weib, das weder Neigung noch Achtung fand und sich zuletzt beschied, abergläubisch gefürchtet zu werden, diese Sucht — wohl oder übel auf das Leben eines Mannes Einfluß zu behalten — mit dem Tode büßen, und den Mann führt es hart am Galgen vorüber, daß er, statt frommgläubig sein Leben Gott anheimzustellen, es wahngläubig vor den eingebildeten Rünsten eines alten Weibes durch ein Verbrechen zu retten hofft, durch das er es erst in Wahrheit in die todesstarre Hand der Ermordeten gibt“.

In breit ausladender Selbstschilderung oder knapp studienmäßig umrissen, hier humoristisch, da wieder fast toll überschlagend und dort verhalten lehrhaft, bald monographisch beschränkt und bald sich in einem Gegenüber abspiegelnd, so die Teufelskiesel in ihrem ganz einzigartigen Deppen von Vetter, bekommen diese seltsamen Kostgänger Gottes alle lebendiges Fleisch und Blut, aber auch für die Friedsamten und Stillen, denen Frommsein entsagungreiche Selbstläuterung bedeutet, hat der Dichter die rechten Töne gefunden. Diese Töne aufs zarteste gegen einander abzustimmen, mag für ihn sogar einen besonderen Reiz ausgemacht haben, sonst hätte er wohl kaum im Martl der „Begegnung“, in der „frommen Kathrin“, in Vater Reindorfer und im älteren Bruder des „Sündkinds“ lauter Geschwister im Geiste gestaltet und die Fabel der „frommen Kathrin“ in der Vorgeschichte der „Kameradin“ nochmals abgewandelt: „Phantasiearmut!“ verkündet der Neunmalweise, der Einsichtige umgekehrt wird in solchen feinen Variierungen des Gleichen wahrhafte „Bauernpsychologie“ betrieben finden. Denn im Erlebnis und Ergebnis gehören die alten Leutchen zueinander. In der Art aber, wie sie ihren Weg gingen und wie sie die Erdbdinge an-

schauen, also im Künstlerischen und Individuell-Seelischen, stehen sie jeder für sich. Die „Begegnung“, mit welcher der Reigen seelenkundlicher Studien eigentlich anhebt (27. Januar 1877), zeichnet Güte und geistige Schwerfälligkeit eines Alten als Einheit von entwaffnender Liebenswürdigkeit. Vater Martl rückt mit der Sprache nicht leicht heraus, weil er zuerst wissen muß, ob sein Begleiter auf dem sonntäglichen Botengange, der Dichter, nicht etwa gar ein Jude oder Protestant sei, dann aber entgegen seinem ergebenen Abfinden mit einem harten Geschick und mit der Niedertracht der Allernächsten neben ergreifenden Naivitäten tiefe Ahnungen eines reinen Toren. Nachdem ihm der leibliche Bruder dasselbe angetan, was später in „Unrecht Gut“ der harte Bucherer dem „Freunde“, daß er ihn nämlich, gestützt auf eine verjährte Vernachlässigung der Rechtsformen, um Haus und Hof, um erste Liebe und Eheglück betrogen, vertraut sich Martl nicht im Hader mit Gott und den Menschen, die es dem bösen Görg weiter gut gehen ließen, sondern bekennt: „Es scheint völlig, Gott nimmt das Glück der guten Menschen und legt es den schlechten zu, damit die weniger Ursach' haben, arg zu sein“; ganz so, als ob der „Himmelsvater“ mit den Schlimmen wie mit „ungeratenen Kindern ein Nachsehen“ hätte oder „gar noch heiklicher mit ihnen umginge“. Vor der halb geplauderten, halb tastend gestammelten Abendbeichte dieses Armen im Geiste und vor seinem wunschlosen Pflanzen-dasein schrumpft das Ringen der Menschen nach Glanz und Gut ebenso zum Nichts zusammen wie vor der bewußt erkämpften Güte der „Frommen Kathrin“ (14. Dezember 1877), „eines alten, frommgläubigen Bauernweibes bester Sorte“. In der Prüfungsstunde ihres Lebens, da sie Schwester und Geliebten als ein Paar ungetreuer Schelme erkennen mußte, hat sie wohl die Eifersucht böse Wünsche raunen und die Schadenfreude hämisch in sich kichern hören, so daß sie an der geschwängerten verlassenen Ploni vorüberstreichen konnte „wie eine böse Kat'“. Dann aber, angesichts des Jesukindes, „wie es so zum Segen

die drei winzigen Finger hebt“, hat sie, eben noch eine dünnlebhafte Pharisäerin, sich selbst, d. h. das Verständnis für die Schwäche anderer und das große Erbarmen gefunden und damit die Kraft, den Ploni vermeinten Arthieb des Vaters mit dem eigenen Leib aufzufangen und die eigene Mitgift zu opfern, um dem Kinde der Schwester den Vater zu erhalten. Der Rufname, den sie dafür bekam, ward ihr fortan zum Erzieher, und wie der „Riferiki-Beitl“ zum Gruße nur noch krähen kann, ließ sie es sich dem Namen zuliebe „angelegen sein, sich allweil hübsch mit dem lieben Herrgott abzufinden, damit sie nichts unfrommes sag’ oder begeh’. Und das ist nit so schwer, als sich etwa eines vorstellt, seht, Ihr braucht nur keine Hoffart zu bezeigen, keine Schlechtigkeit zu begehen und keiner Feindschaft zu entgegnen“. Daß die Leidenschaften des Lebens derart zur Friedsamkeit, der schönsten Art Frömmigkeit, verebben, mag selten sein in der Stadt wie auf dem Lande, aber die Dorfeinsamkeit dürfte dafür doch noch den besseren Boden abgeben, und wo es einmal geschieht, sehen wir jenes Sonnengold auf einem Menschenantlig liegen, von welchem Anzengruber einen vollen Abglanz in seinen ausgeglichenen, wie von altem süßen Wein schweren Sägen festgehalten hat. Im Gesicht des alten Pechleitner ist jeder Zug um einen Grad schärfer, herber, weil ihn der Dornenweg seines Bruders Leopold, des „Sündkindes“ (Mai 1878), die Welt mit einer gewissen überlegenen Ironie betrachten lehrte. So spielt denn (die Abtönung wird mit feinstem Kunstverstande durchgeführt) in jedes seiner Worte nicht der fromme Blick nach oben, sondern ein schmerzlich gewisses Lächeln mit ein, und dieses ist zum erstenmal in ihm erwacht, als er seine Mutter, die in Ehrbarkeit gealterte, plötzlich der Sünde bloß sehen und einen Bankert im Haus der Witwe schreien hören mußte. Richten, begriff er da, und sich gegen die Dinge stemmen hat keinen Zweck, die folgen ja doch nur, wie die Menschen auch, ihren eigenen Gesetzen. Warmen Herzens am Geschick der Seinen teilnehmen und für sie arbeiten ist alles, was man tun kann. So duldet er denn, nachgiebiger

als Vater Reindorfer, daß der Bub, den Fehltritt der Mutter zu büßen, der Kirche geweiht werde, und weiß nur zu lächeln, wenn der Polbl den Weg, gegen den sich der Ferner Franz gesträubt hat, freiwillig einschlägt und schon als halbflüggcs Rücken den Feldarbeitern etwas von Hölle und Teufel vorschwächt. Ein Priester auch ohne Weihe, hört er sich kopfschüttelnd eine dreinwetternde Predigt des hochwürdigen Herrn Bruders an und mitleidzerrissen, doch unfähig zu helfen muß er zuschauen, wie sich dessen Geschick immer verhängnisvoller aufstürmt, den Wolken zu. Er ahnt und schweigt. Aber der Siebzigjährige noch lebt in der Erinnerung die reine Liebe des andern zu Müllers Marie-Dies' erbarmend mit und fühlt knirschend die Schlinge, die zwei sittenlose Weiber, Pfarrersköchin und Pfaffenkind, der heißen Sinnlichkeit des zur Ehelosigkeit Verdamnten legen. Stormsche Stimmungsschauer schütteln ihn und uns, wenn er die furchtbare Predigt „Ich weiß von nichts“ des todkranken Nachtwandlers in der mondscheindurchfluteten Kirche und die unheimliche Schattengestalt der Verführerin schildert, und wie das Sterben am ganzen Dasein des Sündkinds vielleicht das Schönste war. Wer solches gesehen, diese wilde Gier der Erde und die Krämpfe des Verzichtes, darf die unwillkürlich an Spinoza anklingende Altersweisheit in den Mund nehmen: „Die Welt ist nicht da zum Verlangen und die Welt ist nicht da zum Entsagen, sie ist da, mein' ich, zum Arbeiten, und was einem zwischen Begehr und Verwehr werden mag, das soll man ihm nicht neiden und nicht verleiden.“ Sie scheidet, neben die Säge vom Himmelsvater und von der Friedsamkeit gestellt, den alten Pechleitner am besten von Martl und von der frommen Kathrin, die Beichten aller drei zusammen aber bringen uns überzeugend zu Bewußtsein, daß Anzengruber, dieser Strenge und Herbe, im tiefsten voller Milde und Güte war. Darum trieb es ihn auch, in der kurzen, wehmütigen Idylle „Grünes Reis unterm Schnee“ (11. Juli 1881) zwei solcher vom Leben zur Seite geschobener alter Leuten miteinander zu verbinden, als sollte wenigstens

ein Strahl später Erfüllung auf diese bescheidenen Helden der Selbstaufopferung fallen.

Da es Anzengruber laut seiner eigenen Feststellung weniger auf das „Was“ als auf das „Wie“ ankam, beschränkte er sich nicht auf die „Galerie der ungläubigen, abergläubischen und treuglaubenden Seelen“, sondern zog im Lauf der Jahre alle Formen des bäuerischen Denkens in den Kreis seiner Betrachtung. Wir sehen also die Bauernpsyche in „D' g'sprächig' Stund“ (Februar 1882) altern und ins Uferlose verschwimmen, daß Erlebtes und Gedachtes, Erhofftes und Gefürchtetes in ihr bunt durcheinanderwimmeln, der Hundertjährige gar, den der Dichter als seltenen „Fund“ (14. Mai 1888) mit hochgespannten Erwartungen begrüßt, hat schon jeden Zusammenhang mit dem bewußten Dasein verloren und der alberne „Sinnierer“ (September 1880) ihn nie so recht besessen. Nur geschildert, weil Anzengruber „die Feder erst wieder ein wenig versuchen“ wollte, stellt er mit seinen törichten Fragen, mit dem „herrgottsfakementischen“, ohne Zusammenhang vom Hundertsten ins Tausendste fortspinnenden Denken und den nie zu Ende erzählten Berichten, wie er sich „zweimal durch das Denken um Haus und Hof gebracht“, einen überall vorhandenen ewigen Typus und zugleich ein unsterbliches Original dar, leiht er den Lippl und Feyer der Dramen auch einmal individuelle Züge. In ähnlicher Weise greifen sich die Skizzen „Örtler“ (4. April 1881) und „'s Moorhofers Traum“ (20. Juni 1884) aus dem Chor der Bauern zwei zum Porträtieren heraus, diese den phrasenhaft-törichten, im Traum ergötzlich aufgeklärten Fortschrittfeind und Lobpreiser „der guten alten Zeit“, jene den engstirnigen Kreuzkopf, dessen Blick bei den Bemerkungen der Ortschaft aufhört. Der Besitz, dieser ruhende Pol im Leben des echten Örtlers, regelt ihm Bewegung und Sprechweise, beherrscht das Verhältnis zwischen Vater und Sohn und scheucht, zum Streit ums Ausgedinge verdichtet, den Jungen unter die Soldaten, indes sich der Alte seines annoch ungestörten Eigentums freut. Der

Besuch des Jäger-Unteroffiziers nach fünfjähriger Abwesenheit bringt ihn nicht weiter aus der Ruhe, aber daß der Sohn daran denkt, das Gütchen, will sagen die ganze Welt, zu verkaufen, verwundet ihm das Herz. In die begehrlüche Seele eines dritten Dramenstatisten und in jene Abgründe, wo aus unerfüllten Träumen Neid und Undank aufwuchern, leuchtet, aber durch lachenden Humor abgedämpft, die „nachdenkliche Geschichte: Das Wünschen“ (Oktober 1882) hinein, ein Schalk vom Range des Steinklopferhanns läßt bäuerischen Witz und Piffigkeit in den Schnurren „Pfahlbaute mit Nutzenwendung“ (Juli 1881), „Der Weibfromme“ (Oktober 1882) und „Der Schatzgräber“ (1. Mai 1885) funkeln, und damit der Durchschnitt der Burschen und Dirnen in der Reihe nicht fehle, hält „Ein Dorf-Idyll“ (22. Oktober 1881) das leichtfertige Liebespiel des Fensterlins in einer bezeichnenden Szene fest.

Über seinen psychologischen Absichten ist Anzengruber die Fabulierfreude, die ihn auch in fast alle Studien spannende epische Reime einfügen ließ, nicht verkümmert. Derselbe Drang, der Schwänke und Abenteuergeschichten niemals hat aussterben lassen, zwang auch ihn, ergreifende Schicksale zu formen, heitere oder närrische Begebenheiten zu berichten und ein und das andere, wenn es sich so traf, nach Meister Sachs' altbewährtem Brauche mit einer schicklichen Lehre zu verzieren. Volkserzieher und Fabulist reichen einander sogar recht oft die Hand, und selten nur ist der Mahner dem Künstler störend ins Gehege geraten, im allgemeinen sich der „Kalendermann“ seiner Aufgabe voll bewußt geblieben, so zu erzählen, daß der einfache Mann öfter im Jahre nach seiner Geschichte greife. Schon die Stoffwahl erweist ihn da als einen Berufenen, indem sie an das anknüpft, was die Menschen „in ihrem Herzinnersten“ tragen, an die „aber- und abergläubigen Prophezeiungen und unverläßlichen Sittenregeln“, und indem sie deren Unverstand an Beispielen darlegen, die man in der nächsten Umgebung sehen oder als „merkwürdigen Fall“ in der Zeitung lesen kann. Wer sollte nicht eine dumme

Nachbarin gleich nebenan wohnen haben, die sich zu Tode kränkt, weil ihr beim Kartenausschlagen ein „Treff-As“ (Januar 1878) zugefallen ist? Aber solch einen Teufelsdoktor wie den Hausierer und wandernden Uhrenmacher Gaugner-Michel hat noch nicht jeder gesehen, der ein Abergläubisches so überlegen bei seiner Schwäche zu packen und es auf einem gescheiten Umweg wieder zur Vernunft zurückzuführen weiß. Wenn etwas, so ist dieser Aufeinanderprall eines die ernstesten Folgen drohenden Wahnes und seiner witzigen Heilung, von Torheit und Verstand echter Humor, Werte, die der Parallelgeschichte „Zu fromm“ (7. Juni 1879) in gleich hohem Maße eignen. Wie der Steinklopferhanns die Balzerliese, so befehrt hier ein wahrhafter Priester ein Ehepaar vom Rosenfranzkoller, über welchem es Hab und Gut zu verlieren Gefahr läuft, zur werktätigen Arbeit, und wieder ergeben das heitere Geschehen und die frohe Laune der ganz dramatisch gehaltenen Wechselreden eine künstlerische Einheit ohne Makel. In glücklicher Abwechslung schlingen sich durch die Kalenderfachen, um auch mittels der Phantasie aufs Volk erzieherisch zu wirken, bewußt wirklichkeitsnahe Märchenallegorien, so als ein Bild von Militarismus, Pfaffengeist und Liberalismus „Die drei Prinzen“ (18. Februar bis 5. April 1876) und als Spiegel dreier Typen Weiblichkeit, der Berechnenden, Unterhaltungswütigen und Tätigen, „Annerl, Hannerl und Sannerl“ (31. Dezember 1885). Dafür weisen andere, indem sie aufsehenerregende Vorfälle des Tages aus ihren inneren Voraussetzungen herleiten, den Leser desto entschiedener in die unmittelbare Gegenwart zurück und zugleich kommt der einstige Polizeischreiber, der Freund des Juristen Holzinger, auf seine Rechnung, wenn er verwickelte Verbrechen enthüllt oder wirkliche und Scheinschuld einander gegenüberstellt. Im „Verschollenen“ (März 1878) deckt ein Meisterpolizist von einer dunklen Tat, das Unscheinbarste scharfsinnig verbindend, Schleier um Schleier und stellt dem Mörder mit verblüffender Seelenkunst das Netz, bis sich der Eisenharte in der eigenen Eitelkeit fängt. Kalender-

gemäßer zeigen drei weitere Stücke: „Eine Geschichte von bösen Sprichwörtern“ (17. Februar 1884), „Die Wahl im Bösen“ (12. August 1886) und „Der Versuchung unterlegen“ (22. Februar 1887) das erste unaufdringlich, die beiden anderen mit störender Absichtlichkeit, wie falsche Sprüche³⁾, falsche Freunde und der Versucher in der eigenen Brust es verstehen, einem das Bewußtsein für Recht und Unrecht zu trüben und wie rasch der verhängnisvolle Schritt ins Verderben getan ist. Virtuos „gemacht“ sind diese Sachen alle, so lückenlos greift (wenn man vielleicht von den geheimnisvollen, aus dem „Einsam“ herübergenommenen Geldsendungen des Schuldigen an sein Opfer in „Der Versuchung unterlegen“ absieht) Bahn in Bahn, so geschickt sind die Vorgänge gesteigert und die Charaktere zu einander abgestimmt. Das letzte freilich, das eine gleichgültige Schriftstellerarbeit zur Dichtung adelt, fehlt; in der Räubergeschichte „Der Hoisel-Boisel“ (30. Januar 1881) schwingt es als organisch verbobener Humor, im Gegenstück „Die Heimkehr“ (29. Juli 1886) als trübe Lebensironie wenigstens andeutungsweise mit. Wie der Hoisel zum Schein, hat der nach langjähriger Kerkerhaft heimkehrende Fritz Polbl tatsächlich ein Verbrechen begangen, um der Geliebten die Ehre und den inneren Frieden zu retten, aber die Hochspannung der Seele, die jedes edle Wollen begleitet, hält nicht fürs ganze Leben vor. So hat es denn der angebliche „Räuber“ endlich satt, Straßenlaternen einzuschlagen und anderen Unfug zu treiben, um auf einige Monate wieder die liebe „Ordnung“ des Gefängnisses zu genießen. Nun möchte er die alten, müden Knochen am Herd der Klosterhofbäuerin ausrasten lassen, die er ja doch nur einst als junge Dirne „überfallen“ hatte, damit ihr Stelldichein mit ihm verborgen bleibe, und nur mit Mühe gelingt es einer Vertrauten der Bäuerin, den prächtig harmlosen Doppelgänger Görg Friedners und Hubmayers beim Ehrenpunkt zu packen und ihn wieder aus der Gegend fortzubringen. Fritz Polbl wieder kann es nicht länger ertragen, daß nicht einmal die Eltern seiner Bitteln wissen,

warum er den Scheibner Franzl erschlagen: nicht aus Eifersucht, weil das Mädchen den reichen Burschen bevorzugte, sondern weil der allen Abmahnungen Poldls zutrotz fest entschlossen war, die Geschwängerte in der Schande zu lassen. Damit sie sich nicht verraten, vielmehr des Bräutigams durch einen Unhold beraubt wähne, hat er den Treulosen in den Wilbbach gestürzt, jetzt aber will er, der von Bittels Leuten Bestgehaßte, aufrechten Hauptes ihre Hütte verlassen dürfen.

Auch „Hartingers alte Sixtin“ (25. Mai 1880) ist von Verbrechen und den dunklen Stimmen des Geschlechtstriebes umwittert, aber ihr Geschick ist dem der beiden edlen Missetäter um so viel an Tragik überlegen wie unentrinnbare Notwendigkeit dem romantischen Überschwang. Schon was ihr die Geschichte ihres Lebens zu berichten abpreßt — der Wunsch, die Tochter ihres Wohltäters und Brotherrn vor der eigenen schlimmen Erfahrung zu behüten — ist dichterisch geschaut und dargestellte Wirklichkeit statt beipielmäßiger Weisheit des Kalendermannes, und erst recht einen sich realistische Treue und mitleiderfülltes Sehertum, um die Abfolge Liebesgetändel — Kindesmord — Strafe — Reue und Läuterung schlicht überzeugend zu schildern. Indem dann noch ein letzter Abschiedsblick das Sterben der Alten und die friedliche Ruhe des Hartingerhofes streift, welche Sixtin zum Dank für das ihr gewährte Asyl durch ihre schmerzliche Beichte bewahren half, rundet sich in engem Rahmen ein leiderfülltes Leben harmonisch ab, erhält die ewige Frage nach der Schuld und ihrer Sühne eine neue Antwort. Eine neue auch im „Nachtstück: Die Herzfalte“ (5. Juni 1885), wo das Fatum in leibhaftiger Person begrabene Sünden, vergessene böse Vorfälle aus dem dunkelsten Winkel des Herzens an den Tag wühlt. „I leid amal nit, daß du mit meiner Schwester 's selbe Spiel treibst wie dein Vater mit mein's Vater feiner!“ Die Worte haben dem Sohn des Randinger als letzte ins Ohr gegellt, ehe ihm der Gegner im Kaufhandel das Messer in die Brust stieß, sie schneiden, von einer Dirne der andern

zugeflüstert, dem bei der Leiche des Buben wachenden Vater wie ein Erinnyenschrei durch die Seele, und nun weiß er, wofür ihn das Unheil traf, warum er im Alter einer lieblosen Tochter und einem Lumpen von Schwiegersohn ausgeliefert sein wird. Er sieht sich ein gläubiges Mädchen verführen, verraten, sieht sich der Sterbenden Liebe vorlügen und ihren Tod herbeiwünschen, und über der Vision ordnen sich für ihn und uns Gewesenes und jüngst Erlebtes, Phantasiebilder und solche der Wirklichkeit zu einer ehern bindenden Kette. Nur noch „Der Einsam“ (März 1881, f. S. 188/9) zwingt das Bild einer zutiefst verinnerlichten alten Schuld so meisterlich in Stimmung und anschaulicher Stärke, mit so sparsamer Wortkunst zusammen, die übrigen Erzählungen mit kriminellem Einschlag müssen da beträchtlich zurücktreten. Immerhin schildert „Unter schwerer Anklage“ (1. November 1884) frisch und einleuchtend genug, wie ein auf dem Manne unbegründet ruhender Verdacht alle Geisteskräfte der Frau in Bewegung setzt und eine böß zerrüttete Ehe wieder auf gleich bringt. Mit nicht geringerem Aufwand an psychologischem und individualisierendem Können zeigt „Unrecht Gut“ (12. März 1886), daß auf betrügerisch Erworbenem kein Segen ruht und sich keiner weder die Erben des Schelmes noch der sich im Netz blindwütig abzappelnde Betrogene freuen dürfen, und in „Wissen macht Herzweh“ (8. Mai 1886, vgl. S. 328) hat es nicht einmal die agitatorische Tendenz verhindert, daß ein rundes Lebensbild zustande kommt. Besonders originell ist das kriminelle Motiv in „Gestohlenes Gut — gewonnener Mut“ (1886) abgewandelt, denn hier trägt einmal ein Diebstahl auch gute Früchte und verhilft, weil er einem geizigen Hausdrachen ein besonders blamables Schnippchen schlägt, einem liebenswerten Simandl zur Herrschaft im Hause, zwei braven jungen Leuten zur ersehnten Ehe.

Im Grunde ist es also die Zähmung einer „Trugigen“ mit eigenartigen Mitteln, und Anzengruber hatte für die heiteren Dinge der Welt ein zu glückliches Auge, als daß er diesen Vor-

wurf nicht öfter hätte abwandeln sollen. Bald find's eine zum zweitenmal verheiratete Witwe und ihr junger Mann („Die Totenbeschwörung“, 11. Oktober 1887), zwischen denen das Gespenst des „Seligen“ steht, angeblich eines Ausbunds an Tüchtigkeit und Tugend, bis der „Zweite“ erfährt, auf welche Weise der „Erste“ den „Streitteufel“ von Weib „ang'rufen, g'streichelt und z'gleich kurzg'halten“ hat: nämlich angerufen mit Schimpfworten, gestreichelt mit dem Stock und kurzgehalten an den Haaren. Sobald die Frau den „Neuen“ im Besitz dieses unfehlbaren „Sympathiemittels“ sieht, hütet sie sich, den Toten fernerhin zu beschwören. Bald wieder find's eine ungezähmte Wildkaze und ein ungeschlachter Bär, „Der starke Panfraz und die schwache Eva“ (Oktober 1880), die jedes den denkbar schlechtesten Weg wählen, ihren Willen durchzusetzen. Will er sie durch täppische Drohungen zu sich herüberzwingen, sucht sie sich als Herrin ihrer selbst zu erweisen, indem sie sich lieberlich verschlampt, und so kommen zwei, die einander trefflich ergänzen können, nur unter Mühen und unterhaltsamen Fährlichkeiten zusammen. Der dritte, an welchem Everl ihre Verführungskünste erprobt, Schulmeisters „Nasi“, ist jedenfalls die beste Figur unter Anzengrubers „Gebildeten“ und zugleich ein Brachstüch jener sich überschlagenden Lustigkeit, welche die Muster- und Meisterhumoresken von der Teufelskiesel, „Mit gehn tan tats“ (18. Februar 1885; vgl. S. 227) und „Wenn einer es zu schlau macht“ (19. Januar 1885) gezeitigt hat. Die Tragikomödie des Buchfelder Dieter, der sich genau umgekehrt wie der „Sinnierer“, statt durch ausgesuchte Dummheit durch überraffinierte Schläue um Haus und Hof und die Hand der appetitlichen Wirtswitwe bringt, würde jeder alten Schwanksammlung Ehre machen, denn es reizt unwiderstehlich zum Lachen, wenn der geriebene Bauernpsycholog alle anderen richtig in die Rechnung einzusetzen weiß, nur nicht — sich selber. So schlägt er seine Mitbewerber, indem er sie als verkappte Spieler und Trinker aufzeigt, wohl glücklich aus dem Felde, sich selbst, ihren

Herrn und Meister in beiden Lastern, macht er aber erst recht unmöglich. Ein falscher, empfindsamer Ton, der gegen das Ende hin aufklingt und der im „Diebs-Annerl“ und in der Unterweisung des Kindes dort, „Boda“ zu sagen, übrigens schon vorgebildet ist, erinnert daran, was Anzengruber, diesem männlichsten der Dichter, so gar nicht liegen wollte: die Sentimentalität. Ihr entsprossen seine gleichgültigsten Geschichten, der durch Dangers „Zwei Mann von Heß“ angeregte und hübsch erzählte „Reiche Heidbauer“ (1888—89), die herzlich unbedeutenden „Eisblumen“ (Dezember 1882), „Josel und Julie“ (1888) und — als Nachzügler des „Schandflecks“ — „In der Andreasnacht“ (1889).

Vom „Schandfleck“ strahlte das Erzählertalent Anzengrubers nach allen Seiten aus, um sich an Charakteren und Schicksalen zu schulen und die Mittel des Dramatikers, Kraft der Rede und der Steigerung, Plastik und szenische Rundung, dem Epiker dienstbar zu machen. Im „Sternsteinhof“ (1883) schossen die Strahlen, leuchtkräftiger und wärmehaltiger, wieder zusammen, der Meister des „Sündkinds“ und des „Einsam“, des „Sinnierers“ und der „Örtler“ setzte seine bewußt erzogene, jedem Vorwurf gewachsene Kunst an seinen zweiten Roman. Diese Reise macht den Atem des Werkes so ruhig und kühl, so voll einsetzend und bis zum letzten Laut vorhaltend. Wie in der Komposition nirgends eine Unsicherheit, nirgends der geringste Bruch stört, so schreiten die Sätze ohne Überhasteten einher, gemessen, doch unaufhaltsam, unterirdisch von Gefühl durchströmt, doch jeder zur klarsten Übersichtlichkeit gebändigt. Teilnahme und sittliches Urteil, die im „Schandfleck“ noch ungestüm vorbrachen, haben sich zum schweigenden, aber überall fühlbaren Zuschauen beschieden, nicht ein himmelstürmender Weltverbesserer waltet mehr, sondern ein Schöpfer, der seinen Geschöpfen gegenüber nur eines kennt: die Gerechtigkeit des Objektiven.

An diesem Ziele seiner Kunst — denn jenseits des „Sternsteinhofes“ ging Anzengruber trotz „Heimg'funden“ und der „Herz-

salte" schon sichtlich müder und schwerfälliger seinen Weg — kann man auch am besten erkennen, was ihn von dem zweiten Großen im Reiche der Bauerngeschichte, von Gotthelf, scheidet, den er nach Bettelheims Zeugnis erst kurz vor seinem Tode, 1888, kennen lernte. In beiden lebte das unabweisbare Bedürfnis, die Wahrheit zu geben, es ließ sie wilde Leidenschaften zeichnen und der Bestie im Menschen furchtlos ins Auge schauen. Darum ist ihre Welt von Stürmen durchtobt, im Ernst und Scherz rauh wie der karge Boden, aus dem sie aufwächst, hart und schneekalt oft wie die Bergriesen ringsum. Aber der Zyklop Gotthelf begnügte sich damit, die Felsen übereinanderzutürmen, und wenn er sie behaute, so tat er es nur, um seine Lehren deutlich, ja, störend überdeutlich an dem primitiven Bau zu demonstrieren. Daß er nicht bloß Katechet, sondern auch Dichter sei, fiel ihm nicht bei, seine Blutfülle und grenzenlose Erzählerkraft war am Ende seiner Laufbahn wie zu deren Beginn eine urwüchsig ungepflegte Naturgabe. In Anzengruber umgekehrt nahm das Verantwortungsgefühl des formenden Künstlers ständig mit dem Können zu. Während der Schweizer sein eigenes Meinen stets vordrängte, trat Anzengruber, sich selbst bescheidend, hinter der Sache zurück. So bedeutete denn der Kräfteachtlatz, der ihn nach dem „Sternsteinhof“ fast lauter Unbeträchtliches, billig Lehrhaftes hervorbringen ließ, vielleicht bloß die Last des Genies, das sich für die jetzt vollkommen erfasste Aufgabe sammelte, sein Ich einzig durch das Kunstwerk, nicht neben ihm auszudrücken, und vielleicht hätten ihm auch der schließlich unter Dualen errungene häusliche Friede und die eigene Bühne dazu verholfen, das Tor in ein neues Land der Hoffnung kräftig zu öffnen. Vielleicht. Aber alle Fragen bleiben müßig, denn die Wege des Genius sind dunkel, und in den Gefilden des Todes verschluckt die hohle Luft jede Antwort.

Schlußwort

Nuch wenn man das unsäglich Trostlose seines Sterbens beiseite läßt — ein „Liebling der Götter“ ist Anzengruber nie gewesen, für diese poetische Vorstellung läßt die im Daseinskampf zurechtgehämmerte Persönlichkeit keinen Raum. Einer Tanne aus schmalem Felsenspalt gleich mußte er empornwachsen, aus karg spendendem Boden, einsam und von allen Unbilden des Wetters geschüttelt. Knorrig und gedrunken, jeden zusießenden Tropfen sparsam nuzend, setzte sich Jahresring an Jahresring, nie hob sich der Stamm dieses Lebens und Schaffens wolkenhoch und wipfelweit in die Lüfte, ein Spielgefährte den schweifenden Winden, den flüchtigen Sängern ein lauschiges Versteck. Was ihm die Jugendtage als Geschenk ins Leben mitzugeben schienen, die Neigung zum Jdyl und eine unbekümmert ausgreifende Phantasie, hatte sich, durch Erfahrungen früh belehrt, der andern starken Kraft seines Innern, dem trozigen Wirklichkeitsinn, dienend unterzuordnen, ein Kämpfer, kein Träumer, schritt Anzengruber durch seine Zeit. Dafür machte ihm der im „Lied vom Leiden“ klar genug ausgesprochene Leitsatz seines Ringens „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn!“ manch brennenden Schmerz zum dauernden Gewinn: In harter Schule lernte es der heiß Erregbare, sein ungestüm pochendes Blut immer wieder zur Sachlichkeit zu zügeln, der im Schauen erobernde Schöpfer erzog sich den wägenden Denker zum treuen Zwillingsbruder. Jeder Schritt, den der einst Angelehrte weiter im Erkennen tat (und als er starb, war ihm der ganze Umkreis zeitgenössischen Wissens vertraut!), wies ihm ein neues Problem, und jedes Problem verdichtete sich ihm, weil er es im Selbst-

finden ganz anders erlebte als ein Schüler vor dem Katheder, zu einem neuen künstlerischen Vorwurf. Das schenkte ihm die drängende Fülle der Gestalten und den heiligen, auch die Früchte der Brotarbeit adelnden Ernst seines Schaffens, es band die vielen Einzeldichtungen zum einheitlichen Werk und gab schließlich dem persönlichen Verkehr mit ihm den unerschöpflichen Reiz. Daß es nicht bei diesem Reize blieb und sich ihm jeder, der durch die rauhe Schale zum Kern seines Wesens vorgebrungen war, mit Leib und Seele verschrieb, lag wieder an dem von jungher bewahrten weichen Urgrund, an der Gemüthsfülle und dem heiteren Weltfinn, die ihm entsprossen. War doch dieser starke, ehrliche Hasser alles Verrotteten zugleich der zärtlichste Sohn, der treueste Freund und wackerste Kumpan, in diesem Feind der Mucker und Pfaffen glühte das Edelfeuer der Religion, in dem unerbittlichen Forderer einer neuen Sittlichkeit blühte Verständnis für die Verfehmten und Gefallenen, für die Sündkinder, für die alte Sirtin und die Zinshofer Helen', ja selbst für die, die ihn am schwersten gekränkt hatte und die wirkliches Fleisch und Blut, nicht ein Phantasiegebilde war: für sein sündiges Weib.

Derselbe vorwärtsweisende, doch von Milde durchsonnte Ernst wie dem Menschen eignete auch dem Künstler Anzengruber. Auf keinen Lehrsatz eingeschworen, läßt er ruhig einem Werk erschütternder Tragik den verbsten Spaß, einer Menschheitsdichtung die harmloseste Eintagsarbeit folgen, beflissen, die Hörer zu sich emporzuheben, verschmähte er es nicht, sie gelegentlich nach Art der Kleineren einfach zu unterhalten. Nie aber, auch wo er sich ganz zu ihnen hinabließ, hat er ihnen liebedienerisch nach dem Munde gesprochen; die wachsende Abkehr des Publikums und damit den Geldmangel deutlich vor den Augen, gab er ihm weiter seine Wahrheiten mit seinen Mitteln. Seine Wahrheiten: das war der unverhüllte Mensch statt Puppen und Schemen; das waren Triebe und Leidenschaften in ihrer alle Dämme des Hergebrachten fortspülenden Urkraft, die Einflüsse der Umschicht

in ihrer willenunterjochenden Wucht, waren, des Feiergewandes entkleidet und als gleißende Kulturlüge bloßgelegt, die mißhandelten Seelenschätze der Religion, der Liebe, der Sitte und des sozialen Mitgeföhls; das war die fruchtbare Erkenntnis, daß man, um vorwärts zu kommen, beim Einfachsten und Kleinsten, bei der Familie, beginnen müsse aufzubauen, und daß die selbstgefällige Art der Menschen, die Handlungen auf ihren Wert zu messen, nicht bestehen könne vor den Forderungen der Entwicklung und des unerbittlich zwingenden Fortschrittes. Auf die Formgebung hin angesehen, wandelte sich unter seiner Hand die Umrißmanier der unmittelbaren Vorgänger zu lapidarer Charakterzeichnung, ihre Typenbildung zu scharf individualisierender Psychologie, ihr journalistisches Spiel mit Zeitereignissen wuchs sich in ernsthafte Gesellschaftskritik, ihr örtliches und zeitliches Ungefähr in beispielgebende Milieukunst aus. Indem Anzengruber so die Kunst der Volksbühne zu einem neuen Stil symbolstarker Realistik emporriß, glückte es ihm, die eigene Zeit zu künden und zu deuten und zugleich die verbrauchten Mittel einer abgelautenen Epoche als Einschlag in das Gewebe der Zukunft hinüberzuretten. Das eben noch so groblineige Vorstadtstück erwies sich mit einem Male als vollgültiges Gefäß für Probleme von Hebbelscher und Ibsenscher Wucht, und schon versuchte es auch das junge Geschlecht der Naturalisten, sich im Schatten dieser frisch erblühten alten Kunst die Welt der Dinge im eigenen Geiste neu zu erobern. Daß alle diese Entwicklungstendenzen zusamt der späteren „Heimatlichtung“ in Anzengruber zusammentreffen konnten, macht ihn zur geschichtlichen Gestalt und sein Wirken zum notwendigen Ausdruck des sozialen Umschichtungsprozesses, wie er sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzog: die Vorstadtkunst streckt, sowie das Aufsteigen des vierten Standes die Bildungsunterschiede immer sichtbarer ausgleicht, ihre Arme immer machtvoller nach dem ganzen Volk aus, sie lernt es, weil es die Zeit so fordert, hinreißende Massenwirkung mit den sublimsten Feinheiten einer erlesenen Bildungs-

kunst zu verbinden. Indem Anzengruber dieser Forderung gehorchte, hat er dem alten kleinbürgerlich-engen Volksstück, wie heiß er sich auch mühte, es zu retten, das Grab geschaufelt, aber er rief es dafür, soweit das die Literatur um 1880 in ihrem schmalen Geltungsbereich überhaupt konnte, zu etwas Höherem auf: zum Zeugen des starken geistigen Einheitsbedürfnisses seines Volkes.

Nord- und süddeutsche Dichter, Dramatiker und Erzähler knüpften, was Anzengrubers geschichtliche Sendung erst recht bestätigt, gleicherweise an ihn an. Wie sehr die „Moderne“ auch den nordischen Großen verpflichtet war, dankte Gerhard Hauptmann doch auch ihm die erstaunliche Wirklichkeitstreue des charakteristischen Details und die Kenntnis und Schilderkunst der Massenpsyche, lernte er vom Schöpfer des „Vierten Gebotes“, schamlose oder naive Verderbtheit restlos zu schildern, simpelpste Menschen zu Trägern von Weltkonflikten zu machen und aus dem irrationalen Urgrund ihrer Seele — man denke an die Baumahmszene des Älteren und an des Jungen „Hannele“ — atemversetzende Visionen aufsteigen zu lassen, und durch das Schaffen beider Meister rauscht gleich stark und mitleidheiß der soziale Unterstrom. Ebenjowenig wie Langmanns „Bartel Turafer“ oder wie die im Boden der Familie verwurzelten Dramen von Bronner-Adamus ist die kräftige, von satyrischen Lichtern durchglänzte Freskokunst der Bauernbilder Rüderers und Ludwig Thomas ohne Anzengruber denkbar, J. J. Davids Geschichten aus der Hanna haben von ihm den besonderen Erdgeruch und die eigentümliche Mischung von Realismus, Teilnahme und Nachdenklichkeit, Davids Wiener Romane den schicksalhaften, schlichten Ernst. Von der Bühne her der zürnend geliebten Vaterstadt einen Sittenspiegel vorzuhalten, erstrebten nach ihm Karlweis, Nordmann und Gabel, Kranewitter und Schönherr versuchten es, mit feinen Mitteln dem Bauernstück neue Lebenskreise zu erobern. In den „Andre Hofer“ des Einen und in „Glaube und Heimat“ des Andern ging die Helden-

epoche eines ganzen Stammes, sein bestes Hoffen, heroisches Dulden und leidvolles Unterliegen ein, in Schönherr's „Weibsteufel“ und „Kindertragödie“ ringt sich ein neuer, dank seiner Verdichtung den kühnsten Seelenproblemen gewachsener Stil ans Licht. Wie sich hier der von Anzengruber betretene Weg gangbar erweist, um zu Strindbergs, so in den Werken des jungen Hauptmann, um zu Zolas, Tolstoj's und Ibsens Zielen zu führen, und neuerdings kreuzt er sich in Anton Wildgans' dramatischen Dratorien mit der Bahn eines ekstatisch-mystischen Pathetikers. Auch mit dieser fortwirkenden Vielgestaltigkeit seines Einflusses besteht Anzengruber die Edelprobe aller echten Kunst, der Zukunft und ihren tausend Möglichkeiten ewigkeitsträchtig die Wege zu bereiten.

Anmerkungen

Erstes Kapitel

¹⁾ In Kremstier wurde (was, durchgeführt, das österreichische Problem wohl gelöst hätte) die Kreiseinteilung auf Grund der nationalen Autonomie und die demokratische Neuordnung von allen Völkern einverständlich beschlossen.

²⁾ Man vergleiche dazu, was zwei Männer verschiedener Tage und Anschauungen, F. N. Berger (1867) und Eduard Gregr (1888) sagten: „Man hat öfter den Gedanken geäußert, es seien in Österreich über sechzig aristokratische Familien, die den Staat als ihre eigene Privatwirtschaft betrieben haben, und man hat in geistreicher Weise sogar versucht, die Geschichte Österreichs aus diesem Gedanken abzuleiten. Dieser Gedanke hat etwas Wahres, allein er ist eben nicht vollständig. Gesellen Sie zu diesen sechzig aristokratischen Familien noch dreißig bis vierzig Bischöfe und Sie haben die volle Wahrheit“ (Berger). — „Österreich ist etwas Ärgeres als ein absolutistischer Staat, es ist ein Staat der ministeriellen, bürokratischen Willkür unter dem Deckmantel des Konstitutionalismus“ (Gregr).

³⁾ So nannte man geringschätzig das in einem hölzernen Notbau untergebrachte Abgeordnetenhaus. — Bei dieser Gelegenheit seien die wichtigsten Ministerien und Verfassungen kurz zusammengestellt, die Österreich zwischen dem Zusammenbruch der Revolution und dem Tode Anzengrübbers erlebte: Im November 1848 wurde Fürst Felix Schwarzenberg Ministerpräsident. Unter ihm und nach seinem Tode (1852) wirkten u. a. der Minister des Innern Graf Stadion, der Justizminister Alexander Bach, später das Oberhaupt der Verwaltung, der Handelsminister Bruck und der Unterrichtsminister Graf Leo Thun. Auf die Ara Bachs folgte das Ministerium Rechberg-Goluchowski, das durch den „verstärkten Reichsrat“ (März 1860) den Absolutismus konstitutionell verbrämte und durch das „Oktoberdiplom“ (1860) dem feudalen Föderalismus die Wege ebnen wollte. Das Ministerium Erzherzog Rainer-Schmerling schuf ein österreichisches Parlament und eine deutsch-zentralistische (die „Februar-“) Verfassung (1861). Diese fiel den Ungarn zuliebe durch Graf Belcredi „Sistierungsmanifest“ (September 1865), feierte aber, zum Dualismus, d. h. zur Selbständigkeit Ungarns und der westlichen Reichshälfte in ihren inneren Angelegenheiten umgestaltet und um einige liberale Zugeständnisse (Geschworenengerichte!)

vermehrt, in der „Dezemberverfassung“ (1867) ihre Wiederauferstehung. Das erste Ministerium, das mit ihr regierte, war jenes des Fürsten Carlos Auerjperg. Man nannte es „Bürgerministerium“, weil ihm die hervorragendsten Männer der Verfassungspartei, Herbst, Hasner, Gistra, Plener und Berger, angehörten. 1870/71 lösten es die föderalistisch gesinnten Ministerien Potocki und Hohenwart-Schäffle ab, bis das „Doktorenministerium“ — so hieß es nach seinen gelehrten Mitgliedern Lasser, Banhans, Unger, Stremayr und Glaser — wieder zum Dualismus zurückführte. 1879—93 leitete Graf Taaffe nach denselben Gesetzen, doch mit ganz anderen Grundsätzen den Staat. — Die äußeren Angelegenheiten Österreich-Ungarns wurden von Schwarzenberg (1848—52), dem schwachen Grafen Buol-Schauensee (1852—59), von Graf Rechberg (1859—64), Graf Mensdorff-Pouilly (1864—66), Graf Beust (1866—71) — er hatte als „Reichskanzler“ auch großen Einfluß auf die innere Politik —, Graf Julius Andrássy (1871—79), Freiherr von Haymerle (1879—81) und Graf Kalnoky (1881—95) verwaltet.

b) Mit dem Index b) sind im folgenden jene Zitate aus Anzengrubers handschriftlichem Nachlaß versehen, welche bisher noch nicht, bzw. erst jüngst in Bettelheims „Neuen Gängen mit Anzengruber“ (Literatur-Verzeichnis Nr. 17) oder in der Schroll'schen Gesamtausgabe (Literaturverzeichnis Nr. 2) veröffentlicht wurden. Ihr Abdruck hier erfolgt mit freundlicher Erlaubnis Karl Anzengrubers und des Kunstverlages Anton Schroll & Comp. in Wien, die sich alle Rechte vorbehalten.

¹⁾ Zehn, bzw. fünf Gulden jährlicher Gesamtsteuer gewährten nämlich das Wahlrecht.

²⁾ August Bebel gehörte, wie er in seinen Lebenserinnerungen erzählt, 1860 dem von einem lebenswerten Priester, Dr. Schöpf, geleiteten, auch um Kunst und Wissenschaft bemühten Gesellenvereine in Salzburg an, der unter 200 Mitgliedern 33 Protestanten zählte. In den späteren sechziger Jahren besorgte die Gewerkschaftsektion des Arbeiterbildungsvereines die politische Organisation.

³⁾ Nachdem seit 1868 die „Staatshilfser“ um Lassalle (in Österreich unter Scheu und Oberwinder) die „Selbsthilfser“ um Delitzsch (in Österreich unter Max Wenger) zurückgedrängt hatten, gefährdete der Streit zwischen „Gemäßigten“ und „Radikalen“ die Einheit der Arbeiterpartei, die erst durch Dr. Viktor Adler und das „Gainsfelder Programm“ (31. Dezember 1888) zustande kam.

⁴⁾ Wortführer der Liberalen waren Dr. Mühlfeld, Kopp, Sturm und Anastasius Grün, die der Klerikalen P. Greuter, Dr. Wiesinger und Sebastian Brunner und die Bischöfe Rudigier, Rauscher und Schwarzenberg.

⁵⁾ Dieser stellte Ungarn und Österreich als vollständig gleichberechtigt nebeneinander. Zur Ordnung einiger gemeinsamer Angelegenheiten (Heer,

Außeres) wurden die „Delegationen“, ein Ausschuß beider Parlamente, eingesetzt, anderes (die „Quote“, Währung, Zölle, indirekte Steuern) sollte von zehn zu zehn Jahren neu vereinbart werden.

Zweites Kapitel

¹⁾ Diese traf unter anderen den auch als aufrechten Bekenner großen Johannes Kepler.

²⁾ Man vergleiche dazu, was Anzengruber einmal gesprächsweise gegen Rosegger äußerte: „Was Bauern! Ich bin Großstadtmensch! Aber wenn ich, wie Sie sagen, besser Bauern dichten als Stadtleute dichten kann, so mag das wohl im Blute stecken. Oder in irgend einem Knochen wie eine vererbte Gicht. Meine Vorfahren von der Vaterseite sind oberösterreichische Bauern gewesen. Na, und so was rumort halt nach.“ (Rosegger, Gespräche mit Anzengruber.“ „Die Zukunft“, XV. Jahrg. S. 148 ff. vom 27. Oktober 1906.) — Die sich unwillkürlich aufdrängende Frage nach einem Zusammenhang zwischen Fadinger und den Vorfahren Anzengrubers hat zuerst Bettelheim in dem Vortrage „Grillparzer und Anzengruber“ (1899) gestellt.

³⁾ Tauf-, Trau- und Totenschein: Sie erliegen unter der Handschriften-Inventarnummer (H.N.) 16,494 ff. in der Wiener Stadtbibliothek und sind auch in Anton Bettelheims „Anzengruber“, 2. Aufl. Berlin 1898 S. 270/71 abgedruckt. Bettelheims Buch wird, von seinem literarischen Wert ganz zu schweigen, als Quellenwerk dauernd unentbehrlich bleiben, weil seine Angaben größtenteils auf persönlichen Wahrnehmungen und Berichten des Dichters fußen.

⁴⁾ Bettelheim a. a. O. Anhang, S. 272.

⁵⁾ Man vergleiche dazu die Gedichtüberschriften „An Nantchen“, „An ein langmütiges Mädchen“, „Amor und die Anschuld“, „Elegie auf den Tod von Wilhelminens Taube“, „An Lotte“ und anderseits „An Laura zum Stellbichein“, „Der erste Mai oder Lauras Sterbetag“, „An Apollo“, „Zeus“, „Menschenleben — Ewigkeit — Das Jenseits, eine Meditation“. Aus dem letztgenannten, am Sterbetag seines Töchterchens Emi verfaßten Gedichte seien folgende Strophen abgedruckt:

Was bist du, Menschenleben?
Ein Sandkorn winzig klein,
Ein Wassertropfen saugt dich ein,
Ein Hauch macht dich erbeben!

Ein Flämmchen bist du, welches sacht
 Von einem Tropfen Öl befeuchtet,
 Zwei Augenblicke leuchtet,
 Hinfinkt in ew'ge Nacht! . . .

Und doch so inhaltsschwer,
 So folgenreich, so sehr!
 Durchs winz'ge Fädchen Zeit
 Weht sich die Ewigkeit!

Die Ewigkeit, o welch ein Wort!
 In Staubeschwanken
 Unfaßlich dem Gedanken
 Das unbekannte Dort! . . .

Die erste und letzte Strophe von „Zeus“ lauten:

Nimmer ertrag' ich
 Dieses Verhängnis,
 Ewiger Zeus!
 Kannst du mein elendes Schicksal nicht lösen,
 Bist du nicht helfender Vater der Wesen,
 Wirfst du nur Donner nach fremdem Geheiß . . .

Nimmer erhören,
 Nimmer die Götter
 Menschliche Not!
 Und schon erstarrt mir der kindliche Glaube!
 Weh' mir, der wilden Verzweiflung zum Raube
 Winkt in sein Reich mir der schreckliche Gott!

Erwähnung verdienen noch „Napoleons Grab“ und das in der Erzählung kräftig ausschreitende, sonst aber wenig reizvolle Gedicht „Der junge Arzt aus London“. Die Handschriften der Gedichte und Dramen Joh. Anzengrubers wurden von seinem Sohne als ein teures Vermächtnis gehütet und liegen nun in der Wiener Stadtbibliothek HJN. 16,922 ff. Für den Augenblick sind sie der Forschung nicht allgemein zugänglich, da Karl Anzengruber, Rud. Lakke und Otto Rommel im Verlag von Anton Schroll & Komp. (Wien) eine kritische Ausgabe Anzengrubers vorbereiten. Über Fürsprache des Direktors der Wiener Stadtbibliothek Eugen Probst gestatteten es mir Karl Anzengruber und der Verlag, in die Manuskripte Einsicht zu nehmen. Proben („An Apollo“, „Vorrede“, „Der brave Priester“, „Arm und Reich“) findet man bei Bettelheim a. a. O. S. 21, 30—32; „Galilei“ in der Cottaschen Ausgabe der „Briefe von Ludwig Anzengruber“ (Stutt-

gart, v. J. [1901]), 2. Bd., S. 285—287, „An unsern Grillparzer“ ebenda S. 386—387.

⁶⁾ Am 30. Oktober 1876 schrieb der Dichter an Julius Duboc („Briefe“ a. a. O. I 287): „Woher ich meine Gestalten nehme, ist für mich viel schwieriger zu sagen, als woher ich mein Talent habe, da kann ich Auskunft geben: vom Vater ererbt! Derselbe heißt Johann Anzengruber, war ein Bauerssohn . . . Kam nach Wien als Staatsbeamter niederer Kategorie und dichtete — Tragödien! . . . Ich hatte keine Muster als Shakespeare, Schiller, meines Vaters Arbeiten, eiliche Stücke Grillparzers und anderer Autoren . . .“ — In der „Nachgeholtten Tagebücherei: Bis zum Fertigwerden“ (1871) heißt es: „Des Vaters Werke haben nicht das Lampenlicht erblickt und es ist jetzt keine Zeit, der Welt die nachgelassenen Werke in die Hand zu geben, damit sie sich selbst überzeuge. Ich bitte als Beweis für meines Vaters Talent den nachgelassenen lebenden Kommentar zu nehmen, der ich selbst bin . . .“ — Und schon der Jüngling dichtete in seinem ersten Versheftchen:

„Bin früh verwaist, mein Vater starb,
Ein kleiner Knirps war ich zur Zeit;
Was er mit saurem Schweiß erwarb,
Hat Weib und Kind von Not befreit . . .!
. . . Ein Schloß hat er mir auserbaut,
Das ist so wunderweit und groß
Drin singt's mit holdem, süßem Laut
Und reißt dich von der Erde los.
„Da flücht' dich drein!‘ hör' ich sein Wort,
„Daß Lebensplag' dich nicht verderbe‘.
Und dieser monnig süße Hört,
Seht, das ist meines Vaters Erbe . . .
. . . Ein Dichter war der Vater mein,
Er machte nie aus Sang Gewerbe,
Ein Dichter hoff' auch ich zu sein,
Und das ist meines Vaters Erbe.“

Beide Stellen nach „Gesammelte Werke in 10 Bänden“. 3. Aufl., Stuttgart v. J. (1896), Cotta, I. Bd., S. LV u. XIII. — Wenn nicht anders bemerkt, so bezieht sich im folgenden der Verweis „Werke I—X“ stets auf diese Ausgabe, „Werke XI“ auf „Lezte Dorfgänge, Kalendergeschichten und Skizzen aus dem Nachlaß“. Ebenda, 2. Aufl. 1910.

⁷⁾ Dieses gleichfalls fünfsäktige Trauerspiel erschien 1891 in Weichelt's „Deutsch-österreichischer Nationalbibliothek“ (Nr. 93—95; jetzt bei Dabersow in Wien). Dankenswerterweise druckt die Einleitung den auf S. 32

erwähnten Aufsatz Schumachers neu ab; die Anmerkungen bringen verschiedene Lesarten, die für Johann Anzengrubers sorgsame und gar nicht dilettantische Arbeitsweise zeugen, wie auch die anderen Dramen in mehreren, von dem gleichen Geiste geleiteten Handschriften erhalten sind. — Grillparzers Notizen (vgl. S. 32) findet man in Anzengrubers „Briefen“ a. a. D. II, S. 388/89 und in Grillparzers „Werken“ (Bong) XIII 435.

⁹⁾ Die ältere Namensform Herwig steht noch im Trauschein von Johann und Maria Anzengruber, im Taufschein Ludwigs finden wir bereits die jüngere Form Herbig.

⁹⁾ Kaspar Herbig mußte nach dem Berichte Kessels sein Geschäft aufgeben und in Stellung gehen. Bettelheim a. a. D. S. 254.

¹⁰⁾ Franz Zipka: „Aus Anzengrubers Lehr- und Wanderjahren.“ Illustriertes Wiener Extrablatt vom 8., 9., 23. u. 30. Dezember 1891. Eine der wichtigsten Quellenchriften über Anzengrubers Jugend. Über Frau Barbara Herbig vgl. auch „Briefe“ I, Nr. 92.

¹¹⁾ Brief an Bolin vom 31. I. 1881 („Briefe“ II, S. 89).

¹²⁾ Wir sind wir.

¹³⁾ Barbara Herbig starb am 31. Juli 1854. Aber noch am 22. Januar 1872 schrieb Anzengruber an Rosegger, der eben die Mutter verloren hatte: „... Unsere Toten sind nicht tot, solange wir leben, und sterben wir, da nehmen wir sie nur mit aus einer Welt, die sie nun nimmermehr verstünde! Für unsere heißen Tränen und bitteren Schmerzen tauschen wir uns Wehmut und Sehnsucht ein, diese beiden sind die Geburtswehen unserer Welt, durch die sie edlerer Geschöpfe genesen will! Zu dieser sanften stillen Welt, die ahnungsvoll wie sternenhelle Winternacht uns auf der Seele liegt, ... leiht ihr uns den Schlüssel, ihr lieben Gestorbenen! — — — Ich hatte ein Großmütterlein, das vor vielen Jahren starb; ich hatte es recht lieb, darum schreibe ich so.“

¹⁴⁾ Sie begann, Latein und Griechisch zu lernen, und malte saubere, anspruchslöse Blumenstücke. Diese hängen jetzt im „Anzengruber-Zimmer“ der Wiener städtischen Sammlungen.

Drittes Kapitel

¹⁾ Beide Beweggründe treten in Notizen des Nachlasses klar zutage: „Wenn aber selbst die Klärung des Wollens durch widrige Umstände verzögert wurde, wenn das Erlebte wie ein Fremdes, Angeflogenes, Angeheftetes, Angequältes erscheint, dann versteht man sich nicht gerne dazu, Erinnerungen zu messen, noch viel weniger, sie leibhaftig heraufzubeschwören,

man weiß nicht, ob man ihrer Herr bleibt, ob nicht ein Ungeahntes plötzlich feindselig hervorbricht und einem mit erdrückender Behmüt das Herz preßt.“ („Eine Erholungsreise“, 1883, „Werke“, Bd. I, S. LXV.) — „Bei Lebensbeschreibungen kann man nur das Schneckengehäuse des Tatsächlichen geben, von früheren und frühen Perioden nur das Gewordene erzählen, das Werden aber weder uns selbst noch andern erklären. Denk' ich meiner Kindheit jetzt, meiner Jünglingsjahre, so ist es ein Träumen — Bin ich das, bin ich das Wesen von dazumal — war dies ich — was liegt dazwischen? Wir wachsen wie die Pflanzen, das Schicksal besorgt das Wetter dazu, unter dessen Gunst oder Ungunst wir gedeihen oder verkrüppeln — Es ist ein Traum — wer kennt sich noch?“^{h)} (Zum Teil gedruckt „Briefe“ Bd. I, S. XIV). — Auch die geringe Teilnahme für sein Werden bezeugt er uns selbst: „Was mich und meine Lebensläufe in auf- und absteigender Linie anlangt, so haben diese in meinen Augen wenig Interessantes, ich müßte nur einmal vom Teufel geritten werden, mein liebes Ich autobiographisch der Welt als etwas ganz Besonderes vorzuschwindeln; es würde das ein gar kleines ‚Lebensläufel‘ in Genrebildchen abgeben. So an meinen Erlebnissen herumzuklauben ist mir recht langweilig, es müßte mir eben erst abgefragt werden, was einen andern drum und dran interessiert, um darauf zu verfallen, daß ich's erzähle.“ (Brief an Bettelheim vom 2. XII. 1883, ebenda Bd. II, S. 161.) — Diese Interessellosigkeit fließt aus einem allgemeineren Zug, aus der geringen Teilnahme Anzengrubers für geschichtliche Persönlichkeiten überhaupt: „Was Konrad Deubler betrifft, so kenne ich ihn nach Namen und Schicksalen schon ziemlich lange und achte und schätze den Mann; aber ihn zum Stoffe von irgendwelcher Art dichterischer Produktion zu nehmen, das bringe ich nicht zuwege. Ich rühre ungern an historische Charaktere, je ferner je lieber, je näher je unlieber oder eigentlich gar nicht; nun erst einen Lebenden, den rühre ich nicht an.“ (Brief an Bolin vom 31. XII. 1877, ebenda Bd. I, S. 332.)

²⁾ „Katholizismus: gut, die Religionsgeschichte: gut, die Sittenlehre: gut, das Evangelium: sehr gut.“

³⁾ In der eine Pension für Schumachers Witwe und Töchter beantragenden Eingabe an den Wiener Zweigverein der deutschen Schillerstiftung. Abgedruckt in Bd. II der „Briefe“ S. 291—97. Über Schumacher vgl. ferner Anzengrubers Brief an Lipka vom 25. II. 1863, neuerdings Glossy in der „Neuen Freien Presse“ vom 4. I. 1903 und die ausführliche Würdigung seines literarischen Wirkens in Bettelheims „Neuen Gängen mit Anzengruber“ S. 238 ff.

⁴⁾ Über den frühverstorbenen jungen Wallner vgl. Bettelheims „Neue Gänge“ S. 29.

⁵⁾ „Es war ein altes Buch, auf schrecklichem Papier mit fürchterlichen Lettern gedruckt und betitelt ‚Die Welt aus Seelen‘. Es enthielt eine atomistische Weltanschauung. Natürlich war die Welt aus Seelen die beste Welt. Der Autor ermunterte mit seiner Weltanschauung die Freßer zum Genuß und tröstete die, welche gefressen wurden, oder wenigstens weiche Gemüther über deren Los, denn die Aufnahme niederer Organismen in die höheren auf dem nicht ungewöhnlichen Wege der Käuung und Verdauung war ein großer Schritt zur Vollendung der ersteren, nicht unangenehm für die letzteren. Ich habe einen vortrefflichen Magen und hielt den Autor des Buches für den größten Weisen.“^{h)} (Zum Teil gedruckt bei Bettelheim „Anzengruber“ S. 38.)

⁶⁾ „Im dunklen Sallmayer'schen Buchladen in der Kärntnerstraße an einem Regentage blätterte ich das Verzeichniß einer (privaten) Gemäldesammlung durch. Ich las das Numero, den Namen des Malers (beides vergessen) und Landschaft, der Beschreibung nach eine Moorgegend. Sofort stand mir zugleich vorm Auge das fertigwerdende Bild, auf der Staffelei, die nun modernde Hand des Malers arbeitend, und ein Gefühl der Schaffensfreude durchdrang mich. Aber auch die Landschaft hatte ich vor dem geistigen Auge. Schilf verkümmert im Vordergrund, grüne Flächen dahinter und ziemlich schwere Wolken darüber ziehend, die Stimmung, ohne düster zu sein, ernst. Und nach der Ferne, unter diesen ziehenden Wolken stand mein Sinn. Und so stand ich schließlich in einem traulichen Kabinette der Gallerie, das Bild betrachtend — das nirgends war. Die Stimmung eines Tages festhaltend, der einmal vor hundert oder mehr Jahren war und nie wiederkehrte.“^{h)}

⁷⁾ Schreibarbeiten, wie sie Anzengruber gelegentlich u. a. für die „Vindobona, eine Versicherungsanstalt und Hypothekengeschäft“ verrichtete, zählen nicht ernstlich mit.

⁸⁾ Vgl. dazu Kapitel fünf, Anmerkung 10. Bettelheim in den „Neuen Gängen“ S. 169 verlegt das Gedicht „Im Belvedere war ich wieder“ ins Jahr 1857.

Viertes Kapitel

¹⁾ „Voluptatis cum virtute disceptatio“, wobei die voluptas durch Venus, die virtus durch Athene symbolisiert wird. Seltis ließ die Studenten Stücke von Terenz, Plautus und Seneca spielen und brachte 1501 in Linz den „ludus Dianae“, 1504 in Wien die „Rhapsodia de laudibus et victoria Maximiliani de Boemannis“.

²⁾ Englische Schauspieler unter John Green und Robert Browne durchzogen seit 1607 verschiedene Gegenden Oesterreichs mit Vergrößerungen Shakespeares, Marlowes und Massingers. Die nach ihrem Muster gebildeten deutschen Truppen standen unter der Führung von Barthelm Jbele, Heinrich Schmidt, Silberding, Hofmann u. a. und spielten ihre „Hauptaktionen“ (z. B. „Der großmütige Rechtsgelehrte Aemilius Paulus Papinianus oder der kluge Phantast“, „Türkisch bestraffter Hochmuth oder das anno 1683 von denen Türken belagerte . . . Wien und Hans Wurft, die kurzweilige Salve-Guarde des Frauen-Zimmer“) in hölzernen Hütten, Haushöfen u. dgl. In Wien ist als erster Johann Fasteier aus Rassel 1651 nachweisbar. Man spielte am Graben, auf dem Neuen und Hohen Markt, auf der Freiong usw. — Stranitzky, ursprünglich einer ihresgleichen, ist 1699 in München, 1705 in Wien nachweisbar. Wir besitzen von ihm u. a. die „Olla potrida“, eine nach Gherardis „Théâtre italien“ verfaßte Sammlung heiterer Szenen zum Hausgebrauch des Komikers; die „Lustige Reißbeschreibung“ und 15 Dramen, darunter „Gordianus“, „Cicero“, „Atalanta“, „Pirrhys“, „Tarquinius Superbus“, „Admatus“, „Sphigenie“, „Cosroes“, „Johann v. Nepomuk“ usw. Schließlich kann ich es mir nicht versagen, die tiefen und schönen Worte hierher zu setzen, mit welchen Jos. Nadler in der „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“ (Bd. III, S. 31/32) Stranitzky und die Seinen charakterisiert hat: „Die Barockbühne wirkte durch das Gesamtkunstwerk, das Stegreiftheater durch die ungebundene, durch keinen Text bedingte oder gehemmte Persönlichkeit des Schauspielers. Das Stegreifstück . . . ist seinem Wesen nach die letzte Vollendung der Volkskunst, in der Art das gleiche wie Volkslied und Volksepos. Allen dreien kommt das zu, daß sie Gemeingut sind und den Begriff des Eigentums nicht kennen; daß sie aus der Arbeit ganzer Gesellschaften erwachsen; daß sie jedem, der es kann, in jedem Augenblick gehören; daß Volkslied und Volksepos genau so zersungen werden, wie das Stegreifstück zerpielt wird . . . Das Stegreifstück ist die Volkskunst musikalischer, phantasiebegabter, schauspielerisch hoch veranlagter Völker, der Italiener und der Baiern. Das Stegreifstück ist die Kunstform genialer Schauspieler, Theaterkunst schlechthin . . . Hier spielt der Schauspieler sich selber, sonst muß er den Dichter spielen.“

³⁾ „Odoardo“ war die neue Charaktermaske des brummigen Alten, „Bernardon“ jene des dumm-frechen jungen Burschen. — Dazu kamen die weniger glücklichen Erfindungen „Burlin“, „Leopoldl“ oder „Lippertl“, Zakerl u. a. — Unter Prehauser und Weißkern erlangte das Kärntnertortheater um 1740 seine höchste Blüte, die zahlreichen Maschinkomödien Kurz-Bernardons („Die getreue Prinzessin Pumphia“) bezeichnen schon den Abstieg.

⁴⁾ Nach 1740 begannen „regelmäßige“, d. h. Gottscheds Vorschriften entsprechende Stücke in Wien gespielt zu werden, das Burgtheater pflegte zwischen 1752—72 das französische Drama, und gleichfalls 1752 wurde das schrankenlose Extempore verboten. Von nun ab mußte sich Hanswurst immer verzweifelter seiner Gegner erwehren, die unter der Führung des zähen Joseph v. Sonnenfels sichtlich an Boden gewannen und Hanswurst endlich 1770 für ungefähr ein Jahrzehnt von der stehenden Bühne verdrängten. In diesem Kampf um die Existenz gaben die Stegreisspieler und Wanderprinzipale ihren „Kanevas“ endlich festere literarische Formen und bereiteten so ziemlich notgedrungen das „Wiener Lokalfstück“ vor.

⁵⁾ „Geschichte des gesamten Theaterwesens zu Wien“ 1803, angeführt in Dr. Ernst Baums Einleitung zu „Philipp Hafners gesammelten Werken“ Bd. I, S. 150 („Schriften des literarischen Vereines in Wien“ 1914 ff.).

⁶⁾ Das Leopoldstädter Theater, eine enge, finstere Bude, wurde am 20. Oktober 1781 von Karl v. Marinelli eröffnet und 1847 von Direktor Carl (eigentlich Karl v. Bernbrunn 1838—54) zum freundlichen und geräumigen Carl-Theater umgebaut. Seine erste Glanzzeit erlebte es gleich zu Beginn, als sich die Hauspoeten Perinet, Hensler und Huber und einige sehr spaßige Schauspieler zusammenfanden, so der köstliche Verzerrer der Wirklichkeit Baumann, der trompetenstimmige Hasenhut-„Thaddäi“, Sartory als ewig durstiger Ritter Feige v. Bomsen und allen voran der dicke Wirtshausbruder „Käspeler“-Laroche (1781—1806). Der Spielplan glich anfangs dem des Kärntnertortheaters, um 1790 traten die „romantisch komischen Volksmärchen“ in den Vordergrund. Neue Blüte brachten zwischen 1814 und 1828 Meisl, Gleich, Raimund und Bäuerle als Dichter, der bußlige, fein überlegte Ignaz Schuster-„Staberl“ (1801 bis 1835), Raimund, der grotesk lange und langsame Korntheuer, Johanna Huber, Katharina Ennökl und die graziöse Theresie Kroneš (1821—30) als Darsteller.

Das Wiedener Theater wurde 1787 als hölzerner, zweistöckiger Kasten im Hof des „Starhembergischen Freihauses“ von Christian Roßbach gegründet, 1801 baute ihm Direktor Emanuel Schikaneder (1789—1807) „An der Wien“ Nr. 26 ein prächtiges Heim. Er und der ebenso prunkliebende Graf Palffy (1807—25) als Leiter einer „Gesellschaft von Kavalieren“ pflegten vor allem die Ausstattungsoper und allerlei Spektakelstücke, doch sind auch die Namen Gluck, Mozart und Grillparzer mit der Geschichte des Hauses eng verknüpft. — Mit viel einfacheren Mitteln, dafür aber mit materiellem Erfolg arbeitete Direktor Carl (1826—45), ein durch seine „Korrespondenzen“ — Dichter und Schauspieler gleicherweise ausbeutende Verträge — mit gutem Grund arg berücktigter Mann. Nach dem Grundsatz

„viel und billig“ pflegte er neben dem alten Bestand der Volksbühne und neben den Werken der Neuen: Nestroy, Gopp, Kaiser, Elmar, Berla u. a. auch das alleräußerlichste Schau- und Kriminalstück und ein Variété von Athleten, Kunstreitern und Taschenspielern. Doch ging unter ihm der Stern des Komikerquintetts Carl-Nestroy-Gopp-Grois-Scholz auf, welches, da Carl sieben Jahre lang (1838—45) das Wiedener und das Leopoldstädter Theater leitete, in den vierziger Jahren den Ruhmestitel beider Bühnen, dann den des Carltheaters bildete. — Zur alten prunkvollen Überlieferung des Hauses (einschließlich der Schulden) kehrten Vater und Sohn Pokorny (1845—62) zurück, der jüngere Alois bewährte sich auch als verständnisvoller Förderer des Volksstückes.

Das von Carl Mayer 1788 erbaute Theater in der Josefstadt wies eine ganze Reihe unfreiwillig komischer Direktoren, so den Praterfänger Johann Fürst (1865/66, 1871—77) und nur selten einen verständnisvollen Leiter auf, z. B. den Dichter Hensler (1822—25), der Musteraufführungen von Volksstücken und Opern bot, Stöger, unter dem „Der Verschwenker“ zum ersten Male gespielt wurde, Franz und Alois Pokorny und Ed. Dorn. In den sechziger Jahren war es die Hauptpflegestätte des Volksstückes, so daß man hie und da von einer „Josefstädter Possendichterschule“ mit D. F. Berg und Wittner als Oberhäuptern lief.

⁷⁾ So hießen gewöhnlich die im Heimatboden verankerten, „Lokalsagen“ benützenden Ritterpossen.

⁸⁾ Z. B. Schikaneders „Dummer Anton“ und Stegmeyers „Rochus Bumpernickel“.

⁹⁾ „Ariadne auf Naxos“, „Telemach“, „Die neue Alceste“, „Die neue Medea“ usw.

¹⁰⁾ Einzelne Werke von ihnen wurden schon bei Gelegenheit der Parodien angeführt. Viel Erfolg hatten ferner zu ihrer Zeit Gleichs an komischen Zwischenspielen reiche Ritterposse „Der Mohr von Semagonda“ (1805); das nach Schikaneders „Fleischhauer“ gearbeitete Sittenstück „Herr Josef und Frau Baberl“; die der Gattung nach verwandten Possen „Die Musikanten am hohen Markt“ (1815) mit Raimunds Glanzrolle Adam Krahrl und „Dr. Kramperl“; vor allem aber Gleichs originellste Leistung, die Zauber- und Besserungsstücke „Der Berggeist“ (1819), „Dor“ (1820) und „Der Eheufel auf Reisen“ (1821).

Meißl bewährte sich wie Gleich als tüchtiger Sittenschilderer, der Lurus und Prokelei eifrigst bekämpfte, so in „Ein Tag in Wien“, „Geschichte eines echten Schals in Wien“ und in „1723—1823—1923“. Beliebte wurde er durch die Gespensterparodien „Das Gespenst auf der Bastei“, „Das Gespenst im Prater“ und „Die Fee aus Frankreich“, durch allerlei

Possen und noch mehr durch die früher genannten literarischen und mythologischen Karikaturen.

¹¹⁾ Vgl. Anmerkung 6.

¹²⁾ „Nur von einem einzigen Volkschriftsteller kannte ich einiges und schätzte es des echt dramatischen Lebens wegen, das in seinen Stücken zu Hause ist, dieser Dichter war der nunmehr verstorbene Friedrich Kaiser.“ (Anzengruber an Duboc, 30. Oktober 1876.)

¹³⁾ „Ich gab mich der Hoffnung hin, daß das Volksstück, wie ich es mir dachte, nämlich als ein treues Abbild des Lebens, welches, wie Jean Paul sagt, an einem Fuße den Rothern, am andern den Soccus trägt, seine Bedeutsamkeit für und seinen Einfluß auf das Volk wiedergewinnen werde, und vielleicht wäre es auch so gekommen, wenn nicht schon zwei Jahre später Carls lüsterne Augen von einer neuen Erscheinung gefesselt worden wären,“ nämlich 1842 von Jda Brünnig und dem Vaudeville. (F. Kaiser „Unter fünfzehn Theaterdirektoren“ S. 125.)

¹⁴⁾ Beispielsweise sagt Lindenheim in „Eine Posse als Medizin“ den nachmärzlichen „Demagogen“-Kiechern folgende hübsche Wahrheit: „Die Vaterlandsliebe sollte sich nicht bloß in der Teilnahmslosigkeit offenbaren, sondern darin, daß jeder nach seinen Kräften der Not im Vaterlande zu steuern suche. Es ist bekannt, daß eine Stockung in den Gewerben eingetreten ist, daß ganze Familien, die gern arbeiten wollten, zugrunde gehen, weil ihnen keine Gelegenheit geboten wird zu verdienen . . . Wenn nun aber auch der Reiche große Summen ins Ausland schickt, bloß um einer Mode zu huldigen, und dadurch seinen armen Landesbrüdern die Gelegenheit zu verdienen entzieht, so ist er ein ärgerer Wühler als so mancher durch Schrift und Wort: denn die Erwerbslosigkeit erzeugt Mangel, der Mangel Unzufriedenheit und diese die Empörung.“

¹⁵⁾ Tatsächlich läßt sich fast jede der charakteristischen Verbindungen Anzengrubers bei Kaiser und Genossen mehr als einmal nachweisen. Geradezu typisch sind die Gegnerschaften Vater und Sohn, Vormund — Mündel, reicher — armer Bruder, Pfarrer — Lehrer, Amtmann — Gemeinde, das Paar Gutsherr — Leibjäger, der den Familienfrieden störende Frömmeler, die Romeo und Julia- und die König-Lear-Gruppierung, das „Dreieck“ reiche, freie Herrin — Knecht — arme Geliebte u. dgl.

¹⁶⁾ Das Archiv des Münchner Gärtner-Theaters verwahrt von Brüller die Handschriften folgender Bauerndramen: „Da Toni und sei Burgei“, „Die schöne Klosterbäuerin“ (auch in der Wiener Stadtbibliothek), „Der Schmied von Roßel“, „Die beiden Haffner von Marbach“ und „Die Schwalbmühle bei Roßel“. Anzengruber sah Brüllers Stücke im „Theater an der Wien“.

¹⁷⁾ Eigentlich Karl Swiebeck 1815—88, für die Bühne tätig seit 1841. Die Erfolge des französischen Sitten- und Ausstattungsstückes führten Elmar später zum Zeitungsdienst. Unter anderem schrieb er als treuer Mitarbeiter Anzengrubers die Zeitgedichte zum „Figaro“.

¹⁸⁾ Eigentlich Karl Scheichel, 1826—96. Beliebt waren von ihm ferner „Drei Paar Schuhe“, „Der Zigeuner“, „Der Dumme hat's Glück“, „Ein alter Deutschmeister“ u. a.

¹⁹⁾ Im „Gervinus“ heißt es z. B. in einem Gespräch zwischen Gervinus und dem Pächter Fuchs: „F.: Wenn einer recht freisinnig schreibt und doch einen Orden kriegt, der ist doch gewiß ein Genie? — G.: Nein, nur Talent. Wenn er aber mit dem Orden doch freisinnig schreibt, dann ist er ein Genie. — F.: Wenn ein Mann eine großartige, geistreiche Rede hält, dann ist er doch ein Genie? — G.: Nur Talent. Wenn er aber nicht nur die Rede hält, sondern auch das hält, was die Rede enthält, dann ist er ein Genie.“

²⁰⁾ 1824—79, Sohn eines Greislers. Die Blüte seines dramatischen Schaffens fiel in die fünfziger Jahre, gegen sein Lebensende hin schrieb er lokalhistorische Volksromane. Seit 1851 setzte er J. A. Gleichs Zeitschrift „Hans Jörgel von Gumpoltskirchen“ fort, einen Ableger von Joseph Richters „Briefen eines Epelbauers an seinen Herrn Vetter in Rafran“ und gleich diesen ein sehr wichtiger Beitrag zur Wiener Volkskunde.

²¹⁾ Ähnliches gilt von dem Volksdramatiker Joseph Wimmer, einem grämlichen, sammelwütigen laudator temporis peracti.

²²⁾ Beide Dramen sind stoffgeschichtlich für Anzengruber nicht ohne Belang, da das eine vielleicht auf die Jakobepisode im „Reineidbauer“, das andere auf den „Reichen Heidebauer“ eingewirkt hat.

²³⁾ Eigentlich Ottokar Franz Ebersberg, geb. 1833, † im Irrenhaus 1886.

²⁴⁾ Sie sind nach einer Sammlung von Theaterzetteln zusammengestellt, die in der Wiener Stadtbibliothek liegt. Vielleicht wären die Aufführungsziffern der einzelnen Gattungen noch aufschlußreicher, doch steht mir dafür nicht das entsprechende Material zur Verfügung. Die Tabelle s. S. 376/77.

²⁵⁾ Treuman betrieb sein „Kaitheater“ mit ehemaligen Kräften des Carlstheaters seit 1860, am 29. Juni 1863 brannte das Haus ab.

²⁶⁾ Das „Thaliatheater“ wurde 1856 von Direktor Hoffmann in Neulichenfeld eröffnet, bis Sommer 1869 betrieben und 1870 niedergedrückt. Am 28. August 1857 wurde hier Wagners „Tannhäuser“ zum ersten Male aufgeführt.

²⁷⁾ Darunter 20 in französischer Sprache gelegentlich eines von Offenbach geleiteten Gastspiels.

Jahr	Bühne	Volksthum Lebensbild Charakterbild	Poese Schwank	Zauberspiel rom. Märchen rom. Oper	Burleske Scherz	Puppenspiel	Schauspiel Trauerspiel	Genrebild u. dgl. Szenen	Baudiville Singpiel rom. Oper Operette	Ver- schieden- es	Zusammen	Jahr
1860	Carltheater Theater an der Wien Theater in der Josefstadt Freumanntheater ⁶⁾ Theatraltheater ²⁸⁾	1 6 8 — 1	20 9 4 10 2	1 3 — — —	3 — — — —	15 8 2 9 —	4 1 3 — —	8 5 1 1 —	5 5 — 2 —	3 1 2 1 1	60 33 20 23 4	1860
1861	Carltheater Theater an der Wien Theater in der Josefstadt Freumanntheater Theatraltheater	5 9 7 2 2	11 11 2 20 —	— 2 1 — 2	6 1 — 6 —	29 1 — 14 —	6 2 2 1 —	2 3 1 8 —	8 2 — 2537) —	7 2 1 2 —	74 33 14 78 4	1861
1862	Carltheater Theater an der Wien Theater in der Josefstadt Freumanntheater Theatraltheater	8 1 6 1 3	12 11 — 18 —	— 1 2 — 2	4 2 — 2 —	11 8 — 17 —	3 4 — — 1	5 3 1 2 —	4 3 — 12 —	1 1 1 — 1	48 34 10 52 7	1862
1863	Carltheater Theater an der Wien Theater in der Josefstadt Freumanntheater Theatraltheater	4 8 7 — 4	20 19 4 13 —	1 — 3 — 1	5 4 — 1 1	14 6 — 7 —	5 2 1 1 —	3 9 4 1 —	8 3 — 6 —	3 5 4 3 1	63 56 23 32 7	1863
1864	Carltheater Theater an der Wien Theater in der Josefstadt Theatraltheater	2 5 10 1	16 13 7 1	— 1 5 —	1 2 — —	20 11 — —	2 2 2 —	6 3 — —	12 8 — —	2 1 — 2	61 46 24 4	1864

1865	Carltheater Theater an der Wien Theater in der Josefstadt Theatraltheater	8 1 10 —	23 6 7 1	— 4 1 1	— 5 1 1	15 3 — —	2 2 — —	1 1 — —	10 2 1 —	8 2 1 1	57 26 21 8	107	1865
1866	Carltheater Theater an der Wien Theater in der Josefstadt Theatraltheater Harmonietheater ³³⁾	2 1 12 2 3	20 3 9 2 11	— 1 2 2 5	— — 1 — 4	10 1 — 1 23	17 — — 1 2	10 — 1 — 1	8 6 3 — 7	1 1 1 2 5	71 13 29 9 61	183	1866
1867	Carltheater Theater an der Wien Theater in der Josefstadt Theatraltheater Harmonietheater	1 1 6 1 1	19 4 3 2 17	2 0 5 1 —	6 — 2 — 4	21 1 — — 3	— 1 2 — —	— 1 — — 5	6 8 — — 7	4 — 3 — 4	59 15 22 4 41	141	1867
1868	Carltheater Theater an der Wien Theater in der Josefstadt Theatraltheater Harmonietheater	3 2 7 1 —	20 2 10 — 2	— — 5 — 2	— — — — —	19 — — — 2	5 4 4 — 1	8 — — — 1	3 3 — — 3	1 — 4 — —	61 11 24 30 11	114	1868
1869	Carltheater Theater an der Wien Theater in der Josefstadt Theatraltheater	4 3 9 —	15 2 9 —	— — 4 1	— 2 2 —	10 1 — —	— 3 — —	3 1 — —	6 10 2 —	4 2 — —	46 24 26 1	97	1869
1870	Carltheater Theater an der Wien Theater in der Josefstadt	— 5 6	9 3 —	5 3 —	— 1 —	12 — 1	2 4 —	2 — —	9 4 —	2 — 1	42 17 9	68	1870
	Zusammen	185	422	65	77	280	92	101	201	87		1520	
	„Theaterrepertoire“ ³³⁾ . .	45	87	2	8	56	21	16	—	5		240	

²⁸⁾ Vgl. dazu S. 123.

²⁹⁾ Das „Wiener Theaterrepertoire“ erschien ab 1853 bei Wallishausser und brachte bis 1870 an 240 Nummern heraus, deren Auswahl durch den Zeitgeschmack Wiens bestimmt wurde.

Fünftes Kapitel

¹⁾ Ursprünglich ein Jagdschloßchen, lag es im Garten des Theresienbades in Meidling und hatte schon dem Baron Ehrenfels als Schloßtheater, dann manch anderen als Liebhaberbühne gedient. Raimund begann hier unter Direktor Kralitschek zu spielen, und Groll konnte sich rühmen, u. a. Matras, Albin Swoboda und Ada Christen in die Schauspiellkunst eingeführt zu haben.

²⁾ „Unterm Mond. Eine Sammlung von Satiren, Gedichten, prosaischen Aufsätzen und Aphorismen von Lanz. Wien 1860.“

³⁾ Unter anderem spielte Gruber in Wiener-Neustadt den Ratsherrn Pünzig in „Der Funstmeister von Nürnberg“, den Räuber Barband und den Bauer Webertoni in der „Drachenhöhle bei Röhlfenstein oder der Hammer um Mitternacht“(!), den Buchhalter Bloch in der „Judenfamilie“, den Spießbürger Seicherl in „Zulerl, die Pukmacherin“, Graf Dohna im „Testament des großen Kurfürsten“, Raftl-Toni im „Wiener Freiwilligen“, vor allem aber Bediente, Kellner, Bauernburschen u. dgl.

⁴⁾ Sie hieß in Wiener-Neustadt „Die Iose Goschen“, in Steyr der Reihe nach „Der Narrenthurm, Organ für Verrückte“, „Die Hölle, olympische Zeitschrift“, „Iose Blätter“ und dann wieder „Die Hölle“. Momus brachte hier außer den auf S. 101 u. S. 121 genannten Beiträgen von Prosafachen noch das vom Galgenhumor eingegebene Tagebuch „Ein Monath zu Glendenstein“, ein im Stil ähnliches Fragment („Die Hölle“, Nr. X), die „Briefe eines Gottes aus dem Exil zu Krems an den Olymp zu Steyr“ und den mit seiner Eckertfeindschaft schon arg abgeschmackten Roman: „Japhet, der einen Dümmeren sucht“. An Versdichtungen gab er ein „Krinolinen-Couplet“, „Ganimedens Namenstag“, „Der Ritter von Ringensherd“, „Warum der Hans seiner Kesperl ka Blumerl gibt“ und den „Gruß an die bekannten und unbekannten Narren zu Steyr“, daneben wohl noch manches, was nicht einmal dem Namen nach auf uns gekommen ist.

⁵⁾ Vgl. die Vorgeschichte des Dramas im 11. Kapitel.

⁶⁾ Einlageblatt in dem Hefte „Gedichte und poetische Versuche von L. Gruber 1863“.

⁷⁾ Vom 3. Februar 1866 gelegentlich der am Wiener Harmonietheater geplanten Aufführung (vgl. S. 123). Er kommt zu dem Ergebnis: „Die Aufführung wäre durchaus zulässig“.

⁸⁾ Das Manuskript beginnt mitten in der 3. Szene. In der Nacht vom 28./29. Mai 1892 las Jantsch das Stück dem Anzengruber-Kuratorium vor, wobei sich die Zuhörer an Ohnets „Hüttenbesitzer“ und an Fuldas „Verlorenes Paradies“ erinnert fühlten. Eine von Jantsch am 22. September 1894 in Troppau veranstaltete Aufführung errang bloß einen Achtungserfolg.

⁹⁾ Gedruckt in Bettelheims „Neuen Gängen“ S. 271/72.

¹⁰⁾ „Chaos“ beginnt mit den Gedichten der „I. Periode“ (1859—63) und zwar mit dem „Lied vom Leiden“, das Anzengruber gelegentlich als sein erstes Gedicht bezeichnet hat. An sechster Stelle stehen „Die Schatten von Solferino“, die ihrer geschichtlichen Grundlage nach wahrscheinlich 1859 bis 1860 entstanden sind, an neunter Stelle steht ein „Glückwunsch“ mit dem Datum „November 1862“ und erst von Nr. 16 ab („Meines Vaters Erbe“) beginnen die Übereinstimmungen mit den „Gedichten und poetischen Versuchen 1863“, die, nach zahlreichen Datierungen zu schließen, jedenfalls in der Reihenfolge ihrer Entstehung aufgezeichnet wurden. Der „Mephisto“ (1861/62) schließt wohl nur wegen seines Umfangs und seiner besonderen Bedeutung das Heftchen „Chaos“ ab. Erwähnt sei noch, daß dieser Name nebst dem Untertitel „Aufgehaltene Gedichte zc.“ nur mit Bleistift eingesezt ist. Ursprünglich hieß die Sammlung „Gedichte von ? Wien 1866/67“ und trug als Verfasserzeichen Narrenstab und Fackel, gekreuzt und von einem Vorbeerfranz zusammengehalten. — Über Anzengrubers Erstlingslyrik vgl. auch S. 49 f.

¹¹⁾ „Die schauerliche Plunzen. Romantisches Ritterschauspiel in fünf herkömmlichen Akten in Knittelversen mit Gesängen höchst ergreifend und erbaulich ausgearbeitet. NB. Geister kommen auch vor, also eine geistreiche Komödie von Momus, Professor der Wissenschaften des höheren Blödsinns und der außergewöhnlichen Albernheit.“

¹²⁾ Ein böß verunglücktes Debut in Znaim als erster Gesangskomiker (Herbst 1866) und ein paar mit je zwei Gulden entlohnte Gastspiele in Baden bei Wien kommen kaum als Episoden in Betracht. — Das „Harmonietheater“ in der Wafagasse 13 (jetzt „Wiener Stadttheater“) brachte in willkürlichstem Runterbunt Operetten, Lustspiele, Possen, Parodien, Szenen, Tänze, Ballette, Konzerte und Varieténummern. „Herr Gruber“ gab hier u. a. den Schloßhausmeister Reinecke Fuchs in der auf Bacherl zielenden Parodie „Rakett“, den Arbeiter Stark in „Ein jüdischer Diensthote in einem christl. Hause“, den Kammerdiener Crispin im Schwank

„Hund und Kaze“, Herrn Westl im „Statthalber von Irgendwo“, einen Kammerherrn, einen Dieb usw., im ganzen 14 Rollen.

¹³⁾ B. B. Bügelberger singt:

„Und kriegn a Verfassung wir Türken zur Zeit,
A wengerl nur parlamentarisch,
So werden die andern Völker vor Reib
Im Osten und Westen noch narrisch.
Und wenn's Parlament auch nix z'reden hat drein
Und alles auch bleibt nach wie vur,
O selig, o selig ein Türke zu sein!
Es lebe die liebe Natur!“

Bügelberger: „Habn wir überhaupt ein Vaterland? Ich glaub, wir habn eher ein Mutterland! Und diese Mutter is eine Demimondblerin vom reinsten Wasser, sie steht zu vielen in den unregeltsten Verhältnissen und verlangt doch, daß s' einer noch aushalten soll.“ — „Ja, ja, im gewissen Sinne find wir Österreicher untereinander auch Landsleute. Ein Band umschlingt uns innig und fest wie die Roß, die an ein Wagen zieh'n.“ — Riegel: Da wir aber in unserm Vaterlande mit so vielen Nationalitäten gesegnet sind, so find ich jede Ökonomie mit selben übel angewandt. Was die Staatswissenschaften betrifft, so suchen wir eben jetzt ein Wissen, das den Staat schafft, bloß weil wir so lange an einem Wissen laboriert haben, das der Staat geschafft hat.“ Vgl. Bettelheims „Neue Gänge“, S. 143 ff. — Die Zensurstriche umfassen übrigens nicht, wie Anzengruber an Gürtler scherzhaft übertreibend berichtete, $\frac{3}{5}$, sondern ungefähr $\frac{1}{15}$ des Werkschens, sie sind (gleich denen der späteren Dramen) in der Schroll'schen Ausgabe verzeichnet.

¹⁴⁾ Über die verschiedenen Komponisten Anzengrubers, Millöcker, Adolf Müller sen., Johann Brandl („s Jungferngift“), Ad. Müller jun. („Seimg'funden“), Hans Richter (Bolins „Einsam“) und Franz Roth (Letzte Dramen) berichtet zusammenfassend G. R. Kruse in der „Freien Deutschen Bühne“ (August 1920).

¹⁵⁾ D. G. Deutsch fand das Theatermanuskript der „Libelle“ nebst einigen von Anzengruber selbst ausgeschriebenen Rollen im Jahre 1909 im Badener Theaterarchiv. (N. Fr. Pr. v. 25. XII. 1910.) Einen genauen Vergleich zwischen dem Ballett und Grubers „Kindermärchen“ führt Kommel in der Schroll'schen Ausgabe Bd. VIII, S. 345 ff. durch. Den „Reformatürken“ und den Zensurbericht über den „Telegraphisten“ fand Bettelheim in den Zensurakten des niederösterreichischen Landesarchivs, in die mir dessen Vorstand Dr. Edmund von Frieß freundlichst Einblick gewährte. Das Manuskript des „Sackpfeifers“ und des „Raubes der Sabinerinnen“ stammt aus dem Besitz Millöckers.

¹⁶⁾ An Gürtler, 31. I. 1867. Es ist dies der einzige Brief, der etwas Näheres über Anzengrubers Wiener Aufenthalt 1865—70 berichtet.

¹⁷⁾ In dem von Johannes Nordmann geleiteten Feuilleton der Wiener freisinnigen Zeitung „Der Wanderer“ erschien vom 7.—23. März 1867 „Ein Brief, der tötet“, vom 8.—29. August 1867 „Die düstere Grabschrift“. Dort sollen auch, ohne jetzt noch nachweisbar zu sein, „Die zürnende Diana“ und „Ein Unheimlicher“ gedruckt worden sein. Im Nachlaß Anzengrubers fand sich bloß der Abdruck des „Unheimlichen“ im Märzheft 1878 (II. Jahrg. Heft 6) von Roseggers „Heimgarten“ mit dem handschriftlichen Vermerk Anzengrubers: „Gehört auch in die prähistorische Zeit.“ Ein sonst nicht näher zu bestimmender Sonderdruck der „Zürnenden Diana“ trägt die Aufschrift „Originalnovelle zum ‚Wanderer‘ von Ludwig Gruber“. Das Honorar, das der „Wanderer“ zahlte, betrug nach Rosners Mitteilung für zwei Novellen: 15 Gulden. Die von Rosner entdeckte Geschichte „Tod und Teufel“ erschien nach Bettelheims Feststellung im II. Jahrg. Nr. 1—6 des von J. Wagner in Wien herausgegebenen „Gemeindeboten“ vom 7. Januar bis zum 11. Februar 1872, „Die Polizze“ (1868) ebenda Nr. 7 ff. Da man nicht recht annehmen kann, daß Anzengruber mitten im heißesten dramatischen Schaffen Lust und Zeit für eine Novelle fand und erst später eine fertige Arbeit zum Abdruck gab, muß man wohl „Tod und Teufel“ ungefähr aus 1868/69 datieren.

¹⁸⁾ Motive der „Düsteren Grabschrift“ werden in „Makulatur“ und „Der Versuchung unterlegen“ weitergesponnen.

Sechstes Kapitel

¹⁾ Damals beabsichtigte Schumacher, Anzengruber bei dem von Etienne und Friedländer geplanten neuen Zeitungsunternehmen, der späteren „Neuen Freien Presse“ unterzubringen. Der diesmalige Protektor, Holzinger von Janaburg, Adjunkt des Bezirksgerichtes Sechshaus und später bitter gehaßter Präsident des Wiener Landesgerichtes († durch Selbstmord in der Nacht vom 30./31. Dezember 1901), war Anzengruber eben als Bräutigam, bzw. Gatte Therese Herbichs nahegetreten: Er gewann den Polizeidirektor von Strohbach für seinen Schützling, so daß dieser schon am 28. November 1870 einer nur für ausgediente Unteroffiziere reservierten Stelle teilhaftig und zum „k. k. Polizeioffizial IV. Klasse“ mit 500 Gulden Gehalt und 120 Gulden Quartiergeld ernannt wurde.

2) Die Aktenstücke veröffentlicht Bettelheim in den „Neuen Gängen“ S. 160 ff., hier siehe auch über Holzinger.

3) Vgl. S. 116/7.

4) Auf diesen Parallelismus machte zu Anzengrubers Mißvergnügen (Briefe I, S. 185/86) schon 1873 Seligmann Heller und später, vielleicht unabhängig von ihm, Fritz Mauthner aufmerksam.

5) Wie es aber die Herren Bischöfe meinten und wünschten, erhellt vielleicht aus der „Instruktion“ zum Hirtenbrief des Bischofs Vinzenz von Brigen vom 21. VI. 1868 („Brigner Diözesanblatt“ 1868 V) § 4: „Sollte trotz aller Gegenbemühungen der beklagenswerte Fall einer Zivilehe vorkommen, so hat der Seelsorger sich alles dessen zu enthalten, was einer Billigung derselben gleichkäme oder eine formelle Mitwirkung in sich schließen würde.“ Konnte man also Hell aus seinem Segen über Loisl und die Braut nicht doch einen Strich drehen?

6) Beispielsweise könnte der Schulmeister in „Deborah“ seinem Amts- und Gefinnungsgegnen von Altötting ganz gut Pate gestanden sein, verliert der Held von Kaisers „Abraham a Santa Clara“ (1869) genau so wie Hell das Vertrauen seiner Pfarrkinder durch eine Verleumdung — übrigens ein Schicksal, das auch den Pfarrer von St. Ogg, Kenn, in Eliots großem Roman „Die Mühle am Floß“ trifft. Das gleich Kaisers „Abraham“ im entscheidungsreichen Stichjahr 1869 erschienene, unsäglich kitschige „Lebensbild“ von E. Carl „Vater unser“ wieder kennt einen Vagabunden, den „Gman Seff“, einen halben Narren und verwahrlosten Gemütsmenschen, dessen Maske auf den Wurzelsepp und den Steinklopfer vorbereitet haben kann, er trägt: „kurze, abgetragene Hose mit aufgelösten Bändern, ein grobrupfenes Hemd mit Hosenträger, auf dem Kopf eine Zipfelmütze, die aber das verworrene Haar nicht ganz bedeckt.“

7) Auch für den „Brief, der tötet“ kommt dieses Werk als Anregung in Betracht.

8) Vgl. ferner: „Ich . . . schuf meine Bauern so real, daß sie (der Tendenz wegen, die sie zu tragen hatten) überzeugend wirkten — und so viel idealisiert, als dies notwendig war, um im ganzen der poetischen Idee die Wage zu halten. Ich habe mir zuerst den idealen Bauern konstruiert aus hunderten von Begegnungen und Beobachtungen heraus und dann realistisch variiert nach all den gleichen Erfahrungen; ein eigentliches Studium hatte ich ihm nie gewidmet, ich faßte ihn mit einem Griffe. Ich behandle alle Charaktere so, ich nehme erst den Menschen, hänge ihm das Standeskleid um und dann gebe ich ihm so viel von der gewöhnlichen lokalen Umgebung, als sich mit den künstlerischen Intentionen verträgt.“ (An Julius Duboc 30. Oktober 1876.) — „Was kann der Misère denn Großes begegnen, was kann durch sie Großes geschehn? Letzteres nicht, be-

gegenen kann ihr aber, was jenen, die auf Thronen sitzen, begegnen kann, alles Menschliche! Daß sie aber es ganz konventionell hinnimmt, daß sie darunter sich nicht aufbäumt, nicht jauchzt, nicht heult, nicht rast, das macht sie zu unbrauchbarem Material, und darum lockt der Bauer, der . . . nur als Geschöpf sich gibt, das sein Leben ohne sonderliche Rücksicht auf Formen lebt, diese zum wenigsten durchbricht, ohne andere Revolution als die gegen das, was sich ihm unmittelbar zudrängt.“^{b)})

^{a)} Die oben genannten Künstler teilten sich in die Rollen Annerls, Sepps, Michels, Hells und Betters. Den größten Beifall fand Swoboda, ohne daß sich jedoch Anzengruber mit seiner Leistung befreunden wollte; noch acht Jahre später hat er ihm im Kaffeehaus „Zum Rebhendl“, bei der Erkneipe der Schillerpreis-Feier wegen seiner „Kreatur des Wurzel-sepp“ gründlich die Leviten gelesen. — Von Regiestrichen seien noch erwähnt die starken Kürzungen im einleitenden Gespräch Luz—Graf—Hell; die Worte Betters über den Schulmeister; Hells Monolog II 3; Sepps anerkennende Worte über Hell II, 4 „Wahr is's, du bist der Best' g'wes'n . . . BagaSCH, wie ich sie kenn'!“ und der Schluß der Szene nach Sepps Abgang; der Großteil von III, 4 u. IV, 1. — Für den Erfolg des Stückes, das sich ganz Deutschland, besonders den Süden im Sturm gewann, sprechen die ersten Aufführungszahlen: Wien 29, Graz 22, München 40. Schon 1872 wurde es in Detroit, 1881 in Paris und Newyork (vgl. dazu Grazer „Tagespost“ 1920 Nr. 335) gespielt. Besonders denkwürdig sind die Vorstellungen des Schauspieler-Unterstützungsvereines „Schröder“ vom 15. Februar 1875 an mit Sonnenthal (Hell), Lewinsky und Frau (Sepp und Annerl) und Szika, die, in Berlin wiederholt, den schlechten Eindruck der ersten Berliner Darbietungen auslöschten. Schuld an dem trug Wicherts norddeutsche Verballhornung, in welcher ein Fürstbischof die Stelle Finsterbergs einnahm und die mit der Gründung einer „freien Gemeinde“ abschloß. Neuerdings wurde Berlin 1888 durch eine Aufführung des „Deutschen Theaters“ mit Sommerstorff (Hell), Pohl (Sepp) und Fräulein Ortwin (Anna) gewonnen; die aufstrebenden Naturalisten, Otto Brahm an der Spitze, priesen Anzengruber, weil er „ein Stück volles Leben eingefangen im Drama“, und wegen des mutig-wirkungsarmen „Fragezeichenschlusses“ als einen der ihrigen, hingegen tadelte der Dichter selbst auf einen Bericht Tyrolts hin die Auffassung Sommerstorffs, der Hell als „einen bescheidenen Landgeistlichen in fast ärmlicher Kleidung“ mit „leise anklingendem Dialekt“ gab. In Wien übernahm Laubes „Stadttheater“ den „Pfarrer“ am 8. Juni 1877 und spielte ihn bis zum 16. Mai 1884 achtzehnmal und zwar mit Gréve und Glik als Hell, Schratt (Anna) und Tyrolt (Sepp); am 4. Dezember 1882 brachte ihn das Carltheater, am 26. Mai 1888 unter Anzengrubers Beifall (vgl. den Höfänger Huber im

„Figaro“ vom 2. Juni 1888) das kleine Fürsttheater im Prater, am 14. November 1889 das eben gegründete „Deutsche Volkstheater“ mit Rutschera (Hell), Tyrolt (Bettler), Schratt (Anna) und Martinelli (Sepp), am 14. November 1895 das Raimundtheater in einer Festvorstellung mit Lewinsky, Martinelli und der Schratt. Am 5. November 1920 wurde der 50. Jahrestag der Erstaufführung an vielen deutschen Bühnen festlich begangen, im Theater a. d. Wien wirkten dabei Rutschera (Hell), Medelsky (Anna) und Thaller (Sepp) mit.

¹⁰⁾ Ihre Anzeigen erschienen in der „Presse“ vom 11. November 1870, im „Figaro“ vom 12. d. M. und in der „Konstitutionellen Vorstadtzeitung“ vom 9. d. M.

¹¹⁾ Vgl. dazu den Ausspruch Hofegggers im „Feingarten“ vom Februar 1902 (XXVI/5): Mich und Anzengruber „verband besonders der Tropfen Ehrsam, durch den die Moral seiner Werke erst die Weihe erhielt“.

¹²⁾ Schögl kam also erst spät dazu, seine Feuilletons zu sammeln. Sie erschienen ursprünglich im „Figaro“ und dessen Beilage „Wiener Luft“, im „Wanderer“, der „Deutschen Zeitung“ und dem „Neuen Wiener Tagblatt“. Seine weiteren Werke sind: „Alte und neue Historien von Wiener Weinkellern“ 1875, „Das kuriöse Buch“ (von Sammlern) 1882, „Aus Alt- und Neu-Wien“ 1882, „Vom Wiener Volkstheater“ 1884, „Ferdinand Sauter“ 1882, „Wien“, ein Führer, 1886, „Von den besten Büchern“ 1889. — Von Biographischem sei erwähnt, daß er 1840—70 Rechnungsbeamter und seit 1848 mit einer wackeren Frau verheiratet war. Bei seiner silbernen Hochzeit, die am 16. September 1873 in Krieglach gefeiert wurde, war Anzengruber zugegen.

¹³⁾ Als Direktor der Piesinger „Neuen Welt“ war er schon früher einmal, doch nur flüchtig in Anzengrubers Gesichtskreis eingetreten (vgl. S. 123).

¹⁴⁾ Christian Schum hat sich um die touristische Erschließung von Wiens näherer und fernerer Umgebung große Verdienste erworben, weshalb der Wiener „Touristenklub“ seinen 70. und 80. Geburtstag festlich beging. Anzengruber stellte sich beide Male mit Dialektgedichten ein, auch an seinem Grabe sprach er einige Worte.

¹⁵⁾ Die Gasthäuser, in welchen die Gesellschaft später tagte, hießen „Zur Kohlkreunze“, „Jägerhorn“, „Zum blauen Freihaus“, „Goldener Löwe“, „Zum Blumenstöckel“; im Sommer waren es die Praterkneipen „Zum Eisvogel“, „Zum braunen Hirschen“, „Zum Einsiedler“, „Zum Schweizerhaus“. Am längsten verkehrten die Freunde beim „Grünen Rappel“ (Mariahilferstraße), dem „Schwarzen Gattern“ (Raimgrubengasse) und der „Goldenen Birn“ (Mariahilferstraße).

¹⁶⁾ Der Briefwechsel, der Anzengrubers Hilfsbereitschaft, wenn wir an seine eigenen Sorgen denken, in ergreifend schönem Lichte zeigt, bricht

1876 plötzlich ab. Ob Anzengrubers schroff ablehnende Äußerung in dem Brief an Rosegger vom 1. Oktober 1878 auf Gürtler zu beziehen ist, weiß ich nicht: „Daß Sie — — — aufgesucht hat, berührt mich sehr unangenehm, das ist ein verlorener Mensch; ich sage mich von jeder Beziehung zu ihm los, und wenn Sie ihm je einmal wieder begegnen sollten, dann verkehren Sie mit ihm, als was Sie ihn nehmen wollen, nur nicht wie mit einem Menschen, der mir nahe steht und nahe geht. Er ist mir fremd.“ („Briefe“ II, 29.)

¹⁷⁾ „Elfriede“ kam nur selten am Burgtheater heraus, Direktor Steiner ließ die Zeit der Weltausstellung 1873 vorbeigehen, ohne eines der berühmten Erstlingswerke Anzengrubers den zuströmenden Fremden vorzuführen. „Die Tochter des Bucherers“ verschwand nach drei Aufführungen (17.—19. Oktober 1873) und brachte bei 6000 Gulden Bruttoeinnahmen Anzengruber nur 400 Gulden ein, dem „G'wissenswurm“ schadete nach der Meinung des Dichters das schöne Herbstwetter des Septembers 1874, so daß die am 19. beginnenden Vorstellungen der Theaterfasse kaum 800 Gulden täglich zuführten, und „Hand und Herz“ wurde um die Jahreswende 1874/75 von Lobe, dem Direktor des Stadttheaters, „gemeuchelt“.

¹⁸⁾ Von ganz kleinen Bruchstücken abgesehen, besitzen wir von Anzengrubers Hand eine notdürftige, bis 1876 reichende Disposition seiner Erlebnisse (ÖZM. 16 552) und knappe „Auszüge aus den Kalendern“ (ÖZM. 16 514), die zwischen 1872 und 1889 seine und seiner Familie Schicksale, Angaben über Wohnungen, Werke u. dgl. und nur hie und da in einem Stoßseufzer die Seelenstimmung festhalten.

¹⁹⁾ Ein dichterisch geschautes Bild dieser letzten Stunden gibt Herbert Gulenberg in dem Buch „Mein Leben für die Bühne“ (Berlin, B. Cassirer 1919; vorher „Neue Freie Presse“ vom 11. August 1918 Nr. 19382).

Siebentes Kapitel

¹⁾ Vgl. dazu die gesprächsweise Bemerkung Anzengrubers zu Friedrich Adler-Prag: „Fragen Sie mich nach allen Personen, die in meinen Stücken auftreten: Ich kann Ihnen von jeder den Lebenslauf nach rückwärts und vorwärts erzählen.“ (Öst. Rundschau XXVII, 1).

²⁾ Vgl. dazu die noch viel schärfere Notiz Anzengrubers: „Die christliche Religion ist wohl die unmoralischste. Sie wälzt die Selbstverantwortlichkeit des Menschen von diesem ab und dem Erlöser zu.“^{h)}

³⁾ Eine vierte einleitende Szene, wo Ferner den Weg nach Ottenschlag erwägt und das anschließende Selbstgespräch des Franz, der des Vaters Kleinberg, Anzengruber

frömmelnder Schurkerei sittliches Handeln entgegenzusetzen, dem Alten nachzueilen und Broni zu warnen beschließt, hat Anzengruber mit gutem Grund nicht in die endgültige Fassung aufgenommen. Den bezeichnendsten, Vater und Sohn am schärfsten kontrastierenden Satz: „In den Händen des Gottes, Alter, wie du ihn in deinen Anschauungen und Gebeten lästerst, lassen wir heutzutage nichts mehr!“ wollte die Zensur sowieso nicht zulassen. Hier sei auch erwähnt, daß ursprünglich der Großknecht „als Chorus das klärende Schlußwort“ hätte sprechen sollen, ganz wie das Auerbach in seinen „dramatischen Eindrücken“ vom 5. April 1878 verlangt.

⁴) Der Seltsamkeit wegen führe ich Therese Megerles entsetzliches Volksdrama „Die Verlassene“ an, das auch an einer entscheidenden nervenaufwühlenden Stelle „Gruppe Furioso“ vorschreibt. Über die Symbolik der Naturerscheinungen und der Musik vgl. Büchner (Lit.-Verzeichnis Nr. 123) S. 61/63, 77/79 die dort angeführten zahlreichen Beispiele.

⁵) Als Beispiele seien herausgegriffen: „Zwei Testamente“ und „Frau Wirtin“ von Friedrich Kaiser, Hopps „Pelzpalatin und der Rachelosen“, „Ein alter Korporal“ von Juin und Reinhard, Therese Megerles „Die Obsthändlerin des Königs“ und — in der Verwicklung schon recht nahe an den „Meineidbauer“ grenzend — „Ein armer Weberg'sell“ von Carl Julius und „Frink und Compagnie“ von A. Barry. Julius führt uns einen Gutsbesitzer Golbrand vor, der das Testament seines reichen Bruders unterschlug, um dessen beide Waisen, einen Knaben und ein Mädchen, um ihr Erbe zu bringen. Bei Barry prellt der harte Geschäftsmann Frink die verwaisten Kinder seines Bruders um 8000 Taler, kommt aber in arge Verlegenheit, als deren sie vertretende Ziehschwester in einem alten vergessenen Buch zufällig ein Dokument findet, das die Erbsprüche der Kinder beweist. Wie Ferner durch Gewalt, so versucht, nur mit größerem Erfolg, Frink durch List, sich in den Besitz des gefährlichen Dokumentes zu setzen. So zufällig diese Übereinstimmungen auch sein mögen, so beweisen sie doch, wie die von Anzengruber benützten Motive dem Wiener Volksstück geläufig waren. Einen ursächlichen Zusammenhang dürfen wir vielleicht mit Gestalten und Situationen Auerbachs annehmen, so wenn schon der „Lehnhold“ seinen Sohn für die eigene Schuld durch Entziehung des Erbes büßen lassen will oder wenn dem Weibe Diethelms die Finger absterben, mit welchen sie einen Meineid beschwören wollte. Auf die Ähnlichkeit zwischen Franzens Worten: „Ich glaube, Ihr seid jetzt schon von Sinnen! Aber es ist Methode in Eurem Wahnsinn“ (II, 3) und dem Ausspruch des Polonius „Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode“ (Hamlet II, 2) verweist Wülfling (Zeitschr. f. d. b. Unterricht 1904, XVIII, 65).

⁶) Wie bewußt Anzengruber seine Szenen baute und anordnete und wie unrichtig, wenigstens für ihn, das Märchen eines traumhaften Künstler-

schaffens ist, erhellt u. a. aus dem sehr wichtigen, leider nicht in den Briefbänden, sondern nur im „Euphorion“ IX 411 ff. von Bolin abgedruckten Brief an Maas (vgl. S. 264) vom 26. November 1880. Hier verteidigt er einige angebliche Mängel des „Meineidbauers“ und weist den Vorschlag, Ferner unter Streichung der Baumahm-Szene in Bronis Hütte sterben zu lassen, mit den folgenden ebenso einsichtsvollen wie aufrechten Worten zurück: „Nach dem Schrecknisse (von Ferners Überfall auf Broni und Franz) müssen sich die erregten Empfindungen erst wieder soweit beruhigt haben, daß über den Tod des Meineidbauer hinweg, ich sage, über ihn hinweg, jene neuerliche Sammlung eintreten kann, auf welche in der nun folgenden großen Szene zwischen Franz und Broni gerechnet werden muß. Drum steht an der Stelle, wo sie sich befindet, dort und nirgend anders, die Szene bei der „Baumahm“ eingeschoben mit ihren neuen Figuren: nicht bedeutend genug, das an den anderen Personen gewonnene Interesse abzulenken, und gerade soweit plastisch hervortretend, daß man ihnen Gehör schenkt . . . Nur halbe Teilnahme darf diese Sterbeszene erwecken. Fernab von allen, die er liebt oder haßt, unter Fremden, ohne Anwandlung von ganzer oder halber Reue, das ist noch das einzige Respektable an ihm, stirbt der Meineidbauer und ganz ist mit ihm die Vergangenheit abgetan. Die Kunde seines Todes, von fremder Lippe ausgesprochen . . . rührt nur an die letzte Szene leise hinan: ganz tritt das neue Geschlecht in seine, wie es fühlt, lange vorenthaltenen Rechte, und mit frohem Ausblick, ja, mit einem halben Jubelschrei an die Zukunft kann nunmehr das Stück, wie es sein ethischer Gehalt erfordert, schließen. Das könnte es aber nicht mit der Gruppe über der auf dem Podium liegenden Leiche des eben gestorbenen Meineidbauers! — Die Szene bei der Baumahm ist ethisch erforderlich, technisch nicht störend; . . . ich würde also wider besseres Empfinden, wider mein künstlerisches Gewissen handeln, wenn ich ändernd die Feder ansetzte.

⁷⁾ Zu Anzengrubers Meinung über „melodramatischen Aufpuß“ vgl. Briefe II, 164.

⁸⁾ Auerbach bewunderte z. B. die Kühnheit, mit welcher Anzengruber nacheinander Toni, den Meineidbauer und Franz bei Broni eindringen läßt. Eine ebenso „ideelle Zeiteinheit“ (man beachte das Zügelglöcklein!) waltet über der raschen Aufeinanderfolge von Ferners Tod und der Ankunft der Kreuzweghofsleute im ferngelegenen Grenzwirtshaus zu Ottenschlag.

⁹⁾ Auch Graz, Prag, München und Berlin kargten nicht mit dem Beifall. Ende der siebziger Jahre war das Interesse abgelaufen, doch wurde es durch Gastspiele der „Münchener“, durch die Wiederaufnahme am Wiener Stadttheater (mit Tyrolt als Ferner und Mitterwurzer als Franz; 6. Dezember 1883) und am nachhaltigsten durch die Meisteraufführungen des Ber-

liner Lessingtheaters (11. April 1889) neu belebt, die von den Stimmführern der Jungen: Brahm, und Schlenther, als Wegweiser ins gelobte Land des realistisch-psychologischen Zukunftsdramas gepriesen wurden. Wie sich die Oberammergauer Bauerndarsteller (1888) und das Wiener Volkstheater (30. August 1892) des Werkes als einer echten Volksdichtung annahmen, so zog es am 17. Oktober 1893 als Frucht der hohen Kunst ins Burgtheater ein, um hier durch Lewinsky (Ferner) und die Schratt (Broni) wundervoll verkörpert zu werden. — Nach dem Bericht der „Deutschen Zeitung“ faßte Tyrolt den Ferner als noch strammen Prohenbauer und Gewaltmenschen auf, während ihn Rott als schwammigen, aufgedunsenen Greis gegeben hatte. Anzengruber selbst bezeichnete Martinelli als den besten Darsteller der Rolle. — Im Druck erschien der „Meineidbauer“ 1871 als Nr. 5 von Kosners „Neuem Wiener Theater“, die zweite Auflage kam im August 1878 heraus.

¹⁰⁾ „Mag nun die Welt ein Gewirr von Atomen oder ein geordnetes Ganzes sein, das sei mein erster Grundsatz: ich bin ein Teil des Ganzen, das unter der Herrschaft der Natur steht. Der zweite: ich bin mit allen mir gleichartigen Teilen in engem Zusammenhange. Denn jenes ersten Grundsatzes eingedenk, werde ich mit nichts unzufrieden sein, was mir als einem Teil vom Ganzen zugeteilt wird; kann ja doch nichts dem Teil schädlich sein, was dem Ganzen zuträglich ist, denn das Ganze enthält nichts, was nicht ihm selbst zuträglich wäre . . . Denke ich also nur daran, daß ich ein Teil eines solchen Ganzen bin, so werde ich mit allem, was sich ereignet, zufrieden sein.“ („Selbstgespräche“ X, 6). — Einen ins einzelne gehenden Vergleich zwischen Luzians pantheistisch getönten Deismus und der Diesseitigkeit des Steinklopfers zieht Otto Rommel in der im Texte erwähnten, wichtigen Abhandlung „Die Philosophie des Steinklopperhanns. Ludwig Anzengruber und seine Beziehungen zur Philosophie Ludwig Feuerbachs.“ (Zeitschr. f. d. d. Unterricht, XXXIII 1/3). Den weitgehenden Schlüssen Rommels gegenüber sei die Feststellung Bettelheims erwähnt, daß Anzengruber weder Feuerbachs noch Spinozas Werke, von einzelnen abgesehen, gelesen hat.

¹¹⁾ Der gleiche Scherz fiel schon D. F. Berg ein: Merk!; „Schreiben wern's doch können? — Kiebiß: Unter uns: schrecklich. Ich schreib' alles mit drei Kreuzeln. Ein Brief von mir schaut wie ein Gottsacker aus.“ („Das Mädel ohne Geld“, Wien 1870).

¹²⁾ Als eine der großen Ideen der Weltliteratur hat dieser Stoff des Aristophanes auch die Komödie von den „Kreuzelschreibern“ befruchtet, künstlerisch-gedankliche Beziehungen bestehen sonst nicht. Das gleiche gilt von Schuberts Oper „Der häusliche Krieg“, auf die einige zeitgenössische Kritiker hinweisen.

¹³⁾ Theater an der Wien mit Szika (Anton), Smoboda (Hanns) und Frau Geistinger (Sephert). Am 22. Februar 1884 übernahm das Wiener Stadttheater (mit Stahl, Tyrolt und Frau Marberg), vom 15. Januar 1890 ab das Volkstheater (mit Giampietro, Tyrolt, Frau Helmesberger; Martinnelli als Brenninger) das Stück. Unter den Darstellern des Hanns stellte Anzengruber Smoboda wegen seiner „Grazie“ zuhöchst, auch über Martinnelli. — In Graz, wo Janitschek wieder viel zu tabeln wußte und von Rosegger derb zurechtgewiesen wurde, hatte die Komödie großen Erfolg, hingegen fiel sie in Prag wegen schlechter Inszenierung anfangs 1873 durch, in Norddeutschland konnte sie wegen des Dialektes nur schwer Fuß fassen, doch begrüßte sie Brahm gelegentlich der Aufführung (1886) am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin mit Begeisterung. Im Druck erschien sie als Nr. 20 der Kosner'schen Sammlung am 14. Oktober 1872. — Der Tadel der Klerikalen, der sich bei Wiesinger zum Vorwurf der „Kasperl-Theologie“ und „vollendetsten Geschmackverirrung“, bei J. W. Nagl und Stára (Lit.-Verzeichnis Nr. 124) zu den Scheltworten „ekelhaft“ und „nichtsnußig“ versteigt, klammert sich immer wieder an die Unmöglichkeit eines Bauernphilosophen vom Schlag des Steinklopfers — eine Ausstellung, die sich durch den Hinweis Bettelheims auf die Bauern Deubler und Rapp und durch den Beifall des Bauernkenners Rosegger erledigt — und an die Feststellung, daß kein Beichtiger eine derart unverhältnismäßige Buße wie die Romfahrt auferlegen würde. Nur vergessen die Herren das Recht des Komödiendichters, die Wirklichkeit satyrisch zu steigern, wofür er nur nicht durch diese Übertreibung den Geist der Sache fälscht.

¹⁴⁾ Die Arbeit an ihnen begann am 2. Dezember 1872 und endete am 28. September 1875. Sie erschienen z. T. in Roseggers „Neuem Jahr“ und gesammelt in Perles' „Österreichischem Volkskalender“ für 1880.

¹⁵⁾ Vgl. dazu den schönen Satz des Nachlasses: „Wie mild klingt: Nichtet nicht! Wie hart lautet der Nachsatz: Damit ihr nicht gerichtet werdet! Nein, auch ohne Furcht vor dem Gericht: Richtet nicht!“ h)

¹⁶⁾ Plan geblieben ist ein siebentes Märchen mit dem Grundgedanken, „(Hanns:) Pfui Teufel, i möcht mi wohl schamen, a Teir'l z' sein. — Teufel: I werd' di lehren, dich z' schamen, a Mensch z' sein. — (Hanns:) Wo schickt er mich hin? in d'Kirchen, das Beten anhören um Tod vom Nächstangehörigen usw. — — — Da hab' i mi wirklich g'schamt.“ h)

¹⁷⁾ Eine Vereinigung der Gegensätze gibt auch die Notiz des Nachlasses: „Ein Gott und kein Gott, das ist eines. Aber zwischen diesem positiven und negativen Pol, zwischen dieser Bejahung und Verneinung dieses Bezuges liegen lauter Götzen.“ h)

¹⁸⁾ Wenn ich aus Gründen des inneren Zusammenhanges „Jaggernaut“ hier einordne, so lasse ich mir doch auch keinen allzugroben Anachronis-

mus zuschulden kommen. Denn der künstlerisch durchaus unnötige, also wohl den Tatsachen halbwegs entsprechende Schlußsatz des Märchens: „So fertig oder unfertig, als ich sie damals niederschrieb, . . . fand ich diese Zeilen in meinem Schreibpulte. Nun passen sie heute nach fünfzehn Jahren wieder,“ läßt trotz der Kalendereintragung vom 7. Februar 1880 vermuten, daß, wenngleich nicht die Dichtung selbst, so doch das ihr zugrunde liegende große Bild in Anzengruber schon lange lebendig war. Damit fügt es sich auch in den Kreis phantastischer Geschichten „Tob und Teufel“, „Teufelsträume“, „Märchen des Steinklopferhanns“ und „Die drei Prinzen“, in welchen sich Anzengruber um 1870 über sein Weltbild Rechenschaft zu geben versuchte.

¹⁹⁾ „Tartüffes selige Erben“ sollte nach einer Kalendereintragung vom Juli — August 1873 ein Volksstück werden, im August 1880 wollte er den Plan als Roman ausführen und den gleichen Untertitel finden wir auf dem Umschlag, in welchem Anzengruber die Notizen zu dem Stoff verwahrte. Es sind ein paar Sätze voll blutigen Hohnes, z. B. „Und von Zeit zu Zeit schlagen diese ‚christlichen‘ Nationen aufeinander los, die achtzehn Jahrhunderte lang in der Liebe unterwiesen wurden und denen bisher nur der Haß verständlich ist,“ oder, was geradezu auf Dusterers „Daß du nur da andere in d' Höll' abipurzeln“ (I, 8) gemünzt sein könnte: „O, die möcht' die Ewigkeit anstückeln wegen der Marter der Gottlosen.“ Doch findet sich daneben das schöne Bekenntnis: „Wenn Vaterlandsliebe und Glaube, alles erlogen — mit was wollt Ihr die Menschheit noch begeistern und erheben? Mit ihr selbst.“^{h)}

²⁰⁾ „Da Dnkl“ wurde am 6. Juni 1873 entworfen und war am 22. d. M. im ersten Akte fertig. Am 30. Januar 1875 schrieb Anzengruber „1 Verwandlung“ und lieferte eine „Umarbeitung“, am 10. Juli 1878, nachdem er also bereits den Plan des „Einsam“ entwickelt hatte, erklärte er Bolin gegenüber jede Bemühung um das Werk sowie um den „Tartüffe“ für nutzlos, da beide sowieso „zensurbehördlich verboten“ würden. Später vernichtete er alles Fertige.

²¹⁾ Doch liegt bestimmt zwischen „Da Dnkl“ und der Novelle „Der Einsam“ der Plan eines Dramas, den Anzengruber im Februar 1878 mündlich vor Bolin entwickelte und auf den sich auch zahlreiche Briefstellen beziehen.

²²⁾ Zu dieser uns von L. M. Frankl aufbewahrten Verbalhörung Schillers vgl. mein Quellenbuch: „Die [österreichische] Zensur im Vormärz“ (Prag 1917, M. Haase).

²³⁾ Bolins „Einsam“ löst im ersten Akt die Wirtshauszenen der Novelle dialogisch auf. Der zweite Akt erfindet eine Fürsprache der Pfarrersköchin zugunsten des Einsam und verwendet sonst ziemlich wortgetreu die

Kaplan=Pfarrer=Einsam-Szene S. 176—83. Der dritte Akt ist fast ganz Eigentum Bolins und läßt Martha und den Kaplan, der den Postwagen versäumt hat und deshalb zurückkehrt, als Vermittler stark hervortreten. Im Schlußakt steigen Tomerl und der Kaplan (zu dessen Charakteristik vgl. Briefe II, 139) zum Einsam empor, um ihn vor dem Gendarmen zu warnen, bzw. zur Nachgiebigkeit zu mahnen. Der Kaplan erfährt die Lebensgeschichte des Burschen und taumelt, da ihn Eisner inzwischen über seinen Fehltritt aufgeklärt hat und ihm die Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn plötzlich auffällt, entsetzt ab. Eine Verwandlung führt uns zum Pfarrhof, zwei Schüsse fallen, dann entwickelt sich das Weitere ähnlich wie in der Novelle, nur daß der Einsam sterbend herbeigebracht wird und sich vom Vater mit herzerreißender Ironie verabschiedet. Einige dieser Vorgänge standen noch nicht in Bolins schwedischem Original, sondern traten erst über Anzengrubers Rat (Briefe Nr. 418 und 440) in die deutsche Übersetzung (Leipzig 1886, D. Muzé) ein, erwogen wurde auch eine Liebesepisode und — dem ursprünglichen Dramenplan Anzengrubers entsprechend — die gemischte Ehe einer Müllerswitwe mit ihrem Knecht. Von einer Vertiefung der Rolle Tomerls wollte hingegen Anzengruber einige Zeit lang nichts wissen. Interessant ist, daß der Polizeipräsident unter Bach, Weiß von Starckenfels, gegen wilde Ehen ähnlich wütete, wie es Eisner dem Tomerl gegenüber zu tun gedenkt. Bolins Stück hatte, trotzdem Hans Richter die Musik beistellte, bei den „Münchnern“ nur einen Achtungserfolg, in Österreich gab es die Zensur Ende 1884 nicht frei. Dies war für Anzengruber, der dem Stoff über Girardis Drängen im September 1884 näherzutreten begann, der letzte Grund, den Pfarrer in einen Bürgermeister zu verwandeln; unter die verschiedenen Variationen des Themas gehört vielleicht auch der nahverwandte Dramenplan „Der natürliche Sohn“. „Stahl und Stein“ wurde, da es Direktor Jauner „an der Wien“ ablehnte, am 6. November 1887 vom Verein „Schröder“ unter Gabillons Leitung von Hoffchauspielern mustergültig dargestellt, eine Selbstanzeige des „Figaro“ preist (12. November 1887) in hellem Entzücken die Vertreter der großen (Milde: Arnau, Eisner: Tyrolt, Pauli: Schratt, Einsam: Lewinsky, Tomerl: Hübner) wie der kleinsten Rollen und ironisiert die Vorliebe des Publikums für einen „guten Ausgang“ ausgezeichnet. Max Kalbeck und Johannes Meißner fanden, wie nachher Sittenberger, für das Werk Töne des höchsten Lobes, trotzdem zog die zweite Vorstellung nicht mehr recht. 1891 wollte Burdhardt „Stahl und Stein“ ans Burgtheater übernehmen, doch hielt das Anzengruberfuratorium den Vertrag mit dem Volkstheater ein, wo das Stück am Ostersonntag 1893 mit Martinelli (Eisner), Rutschera (Einsam) und Baur (Pauli) erfolgreich gespielt wurde. Erster Druck: Dresden 1887, E. Pierson. Einen die verschiedenen Kunst-

mittel sorgsam abwägenden Vergleich zwischen dem Drama und der Novelle zieht neuerdings Strobl (Lit.-Verzeichnis Nr. 23) S. 124 ff.

²⁴⁾ Nach dem Bericht Betty Mayers (Lit.-Verzeichnis Nr. 148) hörte Martinelli gelegentlich von Anzengruber, er habe während eines kurzen Sommeraufenthaltes einen Bauer gesehen, „der Zug für Zug, auch in seinem Äußern, in dem ganzen Charakter, im Gehaben usw.“ Dusterer gleich. Dieser Person zuliebe habe er erst die Fabel erfunden. Verhält es sich so, dann bliebe noch immer die Frage offen, wie weit bei dieser „Erfindung“ literarische Einflüsse mitwirkten. Soviel steht fest, daß Anzengruber Kneifels tüchtiges Lustspiel „Die Tochter Belials“ kannte (ungedruckte Karte an Schögl vom 1. Oktober 1887), er sich einer Abhängigkeit von ihm zwar nicht bewußt war, daß aber die von Friedrich Adler entdeckten Ähnlichkeiten („Österreich. Rundschau“ XXVII, 1) ziemlich weit reichen: Auch hier läßt sich ein hypochondrisch rechtlicher Mann, der Freiherr von Kosta, in dem Wahn, den Tod seiner heimlichen Gattin und seines Kindes auf dem Gewissen zu haben, von zwei Frömmeln, der Haushälterin Dorothea und dem Neffen Ferdinand, beherrschen und ausnützen, bis sich die das trübe Haus aufheiternde Sängerin Klara durch einen verzeihenden Brief der toten Mutter als Kostas Tochter aufweist und Dorothea das Haus schmachbedeckt verlassen muß. — Die übrigen literarischen Bezüge erstrecken sich auf einzelne Charaktere. Kaisers „Egidius“ ist wie Molières Tartuffe ein erbsschleicherischer Duckmäuser. Eigentlich ein aus dem Kloster gejagter Augustiner, bestärkt er, um seinem heimlichen Sohn Hieronymus ein Gut zu verschaffen, die Pächtersfrau Leonore in dem „Wahne“, sie müsse ihren Sohn Mönch werden lassen. — Als gemeinsam mit dem „Eingebildeten Kranken“ hebt A. von Weilen hervor, daß der Kranke hier wie dort von falschen Freunden umgeben sei, von Dienstleuten gedeckt werde und schließlich in der Liebe einer Tochter sein spätes Glück finde. Doch scheinen Weilen die burlesken Krankheitszustände Argans wie gehoben durch ihre Übertragung in das Gemütsleiden Grillhofers.

²⁵⁾ Vgl. die Wolkersdorfer Zeilen Anzengrubers an Rosner vom 14. Juni 1874 („Schatten aus dem alten Wien“ S. 12): „Die Frage aber: ‚Zu viel Beiwerk? Nicht?‘ adressiere ich an Sie zurück, — haben’s die Seitenzahl ang’schaut? Um halb zehn Uhr sein mir fertig! Also ohne Beiwerk keinen ganzen Theaterabend. Alsdann, Sie werden einsehn.“ — Man wird wohl nicht mit der Vermutung fehlgehen, wenn man auch die Strickzene der Poltnerischen aus der gleichen Verlegenheit des Dichters ableitet. Über ähnliche Streckversuche Anzengrubers vgl. S. 124, 271, 276.

²⁶⁾ Trotzdem wandte Anzengruber an das Werk viel ernste Arbeit, wofür sein allerlei Einzelheiten nachfragender Brief an Rosegger vom 21. April 1874

zeugt: „Ich lasse mich gerne über solche Dinge belehren, so nebensächlich sie auch erscheinen mögen, weil ich nicht gerne solche Verstöße mache, welche, wenn sie einmal geschehen sind, von einer Faulheit zeugen, die nicht einmal eine Frage daran setzen will, um ins Klare zu kommen.“ — Für die gleiche Sorgfalt Anzengrubers im Handwerklichen spricht sein Brief an den Komponisten der Komödie Adolf Müller sen. vom 21. Juni 1874, der den Gehalt des Liedes „O schön grüne Welt“ darlegt: „Nicht nur in dem geänderten Versmaße, sondern auch in dem gar nicht mehr egalten Inhalt dieser Zeilen mit den beiden Refrainzeilen der vorigen Strophen liegt schon angedeutet, daß dieses Lied hier mit etwas mehr Schwung abschließen soll, daß es sich von dem Humor der früheren Strophen zum Ausbruche jauchzender Lebensfreudigkeit ‚hinaustradeln‘ soll.“

²⁷⁾ Die im Text genannte Besetzung erfolgte über Anzengrubers ausdrücklichen Wunsch. — F. St. schrieb in der „Deutschen Zeitung“ vom 20. September 1874: „Die Fabel ist dünn und durchsichtig, die Charaktere aber sehr liebevoll und fein ausgearbeitet. Das ist der Bucheindruck. Der Bühneneindruck aber war überwältigend, der Beifallsjubel verdient. Besonders als Grillhofer den Brief zum zweiten Male liest, daß Liesl seine Tochter sei, verwandelt sich das im Buch schleppend scheinende in ein psychologisches Meisterdetail, wenigstens in der Darstellung Martinellis.“ — Zur Ergänzung diene der Bericht Bettelheims: „Die Darstellung war von der wichtigsten Hauptrolle bis zur unscheinbarsten Episode die Vollendung selbst . . . Jeder für sich und alle zusammen waren genau das, was der Dichter gewollt hatte; er, der sonst so Theaterische, war denn auch mehr als einmal in einer Loge zugegen, nur um den Genuß dieser schauspielerischen Wunderleistung behaglich auszukosten.“ Vgl. auch Bettelheims „Neue Gänge“ S. 95. — Im Druck erschien das Werk als Nr. 41 der Rosnerschen Sammlung. — In Graz feierte Ende 1883 Josephine Gallmeyer als Horlacherlies Triumphe: Im Wiener Stadttheater spielten zu Anzengrubers Zufriedenheit (vom 18. Januar 1884 ab) Tyrolt den Grillhofer, Bank: Dusterer, Stahl: Wastl, Marberg: Liesl, Thalbot: Poltner, Berg: Magdalena. Bis zum 16. Mai d. J. konnte die Vorstellung sechzehn Mal wiederholt werden. — Im Berliner „Deutschen Theater“ unter L'Arronge (seit 28. Mai 1886; innerhalb eines Monats zwölf Wiederholungen) gaben Pohl den Grillhofer, Friedmann: Dusterer, Kadelburg: Wastl, Hausner: Liesl. Nur wurden hier die Liebeinlagen durch Zitherspiel hinter der Szene ersetzt, was Brahm als Schädigung eines „interessierenden Teiles“ mit Recht rügte; denn die Liebeinlagen durchziehen die Handlung fast wie Leit motive und überquellen von charakterisierender Kraft. — Wiener „Volkstheater“ (seit 11. März 1890): Martinelli: Grillhofer, Langhammer: Dusterer, Parth: Wastl, Dworak: Liesl, Tyrolt:

Poltner, Frau Martinelli: Magdalena. — Mit dem Einzug ins Burgtheater (7. März 1896) konnte sich Weilen nicht befreunden, weil die Komödie in diesem Prunkraum an Zutraulichkeit verliere und weil abgesehen von Rutschera und der Schratt (Wastl und Liesl) die schauspielerischen Leistungen — Lewinsky als Grillhofer und namentlich Bonn als Dusterer — schwach seien. Kalbeck umgekehrt begrüßte die Übersiedlung herzlich: „Ein solcher Beifall wurde selten in der Burg gehört.“ — Von namhaften Literaturhistorikern, die den „Gewissenswurm“ innerhalb Anzengrubers Schaffen mit zühöchst stellen, nenne ich Bab, Bartels, Bettelheim, Brahm, Heinrich Hart, Klaar, Mauthner, R. M. Meyer, Müller-Guttenbrunn, Schönbach und Servaes. — Zum Verhalten der Zensur vgl. Bettelheim „Neue Gänge“ S. 152 ff.

²⁸⁾ Der erste Akt wurde am 13. Dezember 1874, der zweite am 21. Januar 1875 fertig. Gleich darauf wurde das Stück „eingereicht“, Ende des Jahres lag es als Nr. 51 der Kosner'schen Sammlung gedruckt vor.

²⁹⁾ Bei der ersten Aufführung lagen die Hauptrollen in den Händen Frieses (Sentner), Szikas (Poldl), Thalbots (Zangl), Girardis (Wasi), Martinellis (Sauderer) und Fräulein Wiesers (Agerl). Im Anzengruberzyklus des Stadttheaters hatten (ab 26. April 1884) Rober, Stahl, Epstein, Banf, Tyrolt und Groß, im Volkstheater (ab 10. November 1890) Liebhardt, Giampietro, Greifnegger, Franz, Martinelli, Glöckner die gleichen Rollen inne. 1909 strich man hier ungeschickterweise die Liebeeinlagen und die Musik Müllers. Von Aufführungen der jüngsten Zeit sind jene der „Wanderbühne des [deutsch]österreichischen Volksbildungsamtes“ erwähnenswert, insofern sich hier die Behörden einer lohnenden Aufgabe bewußt zu werden beginnen. — Die Zensur machte keine Schwierigkeiten und strich nur, ähnlich wie im „Gewissenswurm“, einige recht harmlose Szenen, z. B. den Schluß von I, 1. — Unter den kritischen Stimmen ist die Mahnung der „Wiener Abendpost“ vom 7. Februar hervorzuheben: „Es ist die Gefahr vorhanden, daß dieser Autor entweder in falsche Bahnen gebrängt oder dem Verkümmern seines Schaffens ausgesetzt wird, wenn er nicht die Bühne findet, die seine Werke in möglichster Vollenbung geben kann . . . Man möge ihn doch endlich aus dem Bann befreien, als ob „Der Pfarrer von Kirchfeld“ das Um und Auf seines poetischen Schaffens wäre. Nie erschien uns dieser Schriftsteller reifer künstlerisch im Bau seines Stückes und in der Zeichnung und Führung der Gestalten als gerade in seinem letzten Stück „Der Doppelselbstmord“, welches wenig Glück machte, vielleicht eben wegen der Vertiefung und Durchbildung, welche dieser Volkskomödie eigen ist . . . Wien besitzt keinen Schriftsteller für das Volksstück wie Anzengruber und Wien darf sich nicht nachlagen lassen, daß es nicht die Erkenntnis und den Willen habe, lebendige Autoren zu

fördern durch gute Aufführung ihrer Werke und liebevolle Teilnahme an denselben. Anzengrubers Stücke stehen weit über dem, was man in dem letzten Jahrzehnt Volksstücke nannte und heute noch Volksstück nennt und was nichts ist als eine mehr oder weniger gelungene Wiener Posse. Wirkliche Volksstücke schreibt gegenwärtig in Wien nur Anzengruber.“ — Und Rosegger schrieb im Februar 1876 an Anzengruber: „Daß der ‚Doppelselbstmord‘ so bald beiseite geschoben wurde, ist mir ganz unerklärlich . . . Es ist in seiner Art noch vollendeter als ‚Der Pfarrer von Kirchfeld‘. Sie sind der Shakespeare des Bauerntums. Dieser Doppelselbstmord beweist es von neuem. In seiner Weise Vollendetes kann ich mir kaum denken.“ Trotzdem bewarben sich nur sehr wenige Bühnen, wie Anzengruber am 30. Oktober 1876 Duboc mitteilte, um das Aufführungsrecht des Stückes. Heute zählt es allgemein mit den „Kreuzelschreibern“ und mit dem „G'wissenswurm“ zu den drei Meisterkomödien Anzengrubers.

³⁰⁾ An solchen Einzelbeizügen seien herausgegriffen die Vorliebe für Prozeffionen und für deren Zusammenstoß mit weltlichen Aufzügen, die seit dem „Pfarrer von Kirchfeld“ öfters auftaucht, die Ähnlichkeit des Lehnerfranzl (vgl. S. 182), des Mekners („Wie der Huber ungläubig ward“) und des Kirchdieners („Das Sündkind“) mit Dusterer, die Gefährdung, bzw. Zerstörung von Liebesbeziehungen der Kinder durch das schlechte Verhältnis der Eltern, ähnlich wie im „Doppelselbstmord“, in den „Alten Wienern“ und in „Unrecht Gut“. Am ergiebigsten erweist sich hier der „Reineidbauer“. Matthias Ferner ist mit dem „Mann, den Gott liebt“, nah verwandt, die Bürgerlies mit Hauderer und mit dem Holzknecht Valentin, der „Gott verloren“ hat. Der Gedanke der Reindorferin und der Pechleitnerin, Gott zu versöhnen, indem sie das Kind der Kirche opfern, ist schon Ferner gekommen, „Die Herzfalte“ und „Der Verschollene“ erproben neuerdings, wie schon die Baumahmszene, die Wirkung einer Erzählung auf ein verdüstertes Gemüt. Das natürliche Recht unehelicher Kinder wird gelegentlich im „Sternsteinhof“ (S. 168) verteidigt, ebendhier (S. 221) etwas als „Schickung“ ausgegeben, was eigentlich nur Ausfluß eines sündigen Verlangens ist, und — wie Ferner wartet auch Katharina Friedner („Hand und Herz“) auf ein Zeichen des Himmels. Im „Schandfleck“ wieder begegnen einander (S. 228) die Leichenzüge der alten Reindorferin und ihres Verführers ebenso, wie Jakob und Ferner als Tote nebeneinander ruhen.

Achstes Kapitel

¹⁾ In Anzengrubers Brief an Duboc vom 23. April 1877 heißt es denn auch ausdrücklich: „Ich gestatte mir eben gerne allerlei Versuche und da treffe ich es natürlicherweise nicht gleich überall so gut wie bei meinem „Pfarrer“, was mich übrigens nicht entmutigen kann.“

²⁾ Schon am 2. Mai geschieht des Planes Erwähnung, am 30. November ist eine Umarbeitung vollendet. Gedruckt wurde das Werk als Nr. 26 der Rosnerschen Sammlung.

³⁾ Sittenberger findet Ähnlichkeiten mit Sardous „Les pattes de mouche“, Seligmann Heller mit Feuilletts „Julie“ und Fritz Mauthner mit Björnsöns „Vermählten“. Der Vergleich mit dem „Puppenheim“ scheint mir wenig ergiebig, weil die beiden Dramen einander künstlerisch durchaus fern und gedanklich so ziemlich auf dem entgegengesetzten Standpunkt stehen.

⁴⁾ Diese Vorstellung fand zu Gunsten des israelitischen Taubstummeninstitutes statt. Ausführliche Anzeigen brachten u. a.: „Die Presse“, die „Deutsche“ und die „Allgemeine Zeitung“. Anzengruber selbst empfand es dabei peinlich, daß ihn alle Berichte aufs Bauernstück als auf seine „Domäne“ verwiesen.

⁵⁾ Wenn sich die undatierten Worte an Rosner, die dieser „halb“ nach dem 11. September 1874 ansetzt: „Endlich nach langer Pause habe ich den ersten Akt einer Burgtheaterkomödie beendet“ auf Berta beziehen, so hat Anzengruber das Fragment im Herbst 1874 nochmals vorgenommen. Jedenfalls gilt der Bericht nicht dem schon am 5. August vollendeten Trauerspiel „Hand und Herz.“ — Gedruckt wurde „Berta von Frankreich“ zuerst im „Deutschen Dichterbuch aus Österreich“ (herausg. von R. E. Franzos, Leipzig 1883 [82], bei Breitkopf und Härtel.)

⁶⁾ „Ich war sehr erstaunt, daß Sie den Vers gewählt hatten, für den unseren gegenwärtigen Schauspielern Ohr und daher auch Zunge fehlt, folglich die Wirkung auf das Publikum versagt, dem schließlich die schlichte Prosa lieber ist als das von den Mimen diesmal vorgebrachte Sprachgeholper.“ (Erstdruck in der „Deutschen Arbeit“ II, 6, März 1903).

⁷⁾ Laut den Kalendereintragungen hatte Anzengruber das Stück schon „früher teilweise bearbeitet“, es am Neujahrstag 1873 „wieder aufgenommen“ und bis zum 30. Januar „umgearbeitet, beendet“. Die Musik Millöckers stellte ihn nicht zufrieden und weckte in ihm die Sehnsucht nach seinem bisherigen Tonsetzer Ad. Müller. — Anfangs März 1873 war „die L. d. B.“ bereits „an der Wien“ eingereicht, doch stieß sie bei Frau Geislinger auf Widerstand. Diese soll die Rolle der Mathilde nur übernommen haben, um zu beweisen, daß das Schauspiel „doch ein entseßlicher Schmarren“ sei. — Die Zensur strich nur wenige Stellen, darunter

eine pathetisch-ernste Kritik der Polizei und so harmlose Sätze wie den: „Eine gewisse Verlegenheit gegenüber nationalen und anderen Umtrieben kann in meinen Augen diese Regierung überraschend allerliebst kleiden.“ (II, 8). Für die Buchausgabe („Neues Wiener Theater“ Nr. 30) verlangte Anzengruber von Rosner kein Honorar, der Druck beweise Opfermut genug. (Briefe I S. 203.)

⁸⁾ Das „Wiener Extrablatt“ vom 18. Oktober 1873 leistete sich nämlich den Satz: „Obwohl einer wirksamen Novelle Balzacs entlehnt, ein Umstand, den der Theaterzettel sorgfältig verschweigt, . . .“ Nun steht ja tatsächlich im Mittelpunkt der Novelle „Eugenie Grandet“, an die wohl bei diesem heimtückischen Vorwurf des Plagiates zu denken ist, das Verhältnis des Bucherers Grandet zu Frau und Tochter, und auch Herrn Grandet kommen die Hoffnungen zweier Familien auf Eugénies Hand ganz zupass, um beide für seine Zwecke auszunützen. Aber Balzacs ganzes Können gilt der Charakterstudie, indes Anzengruber leider die Intrigue in den Vordergrund rückt. Diese dürfte ihm, nach III, 5 zu schließen, durch Körners Ballade „Kinaft“ und daneben vielleicht durch Schillers „Hands Schuh“ nahegelegt worden sein. — Für den Voder kennt das Alt-wiener Lokalstück eine Menge Vorläufer, ihr berühmtester ist der All-weltsvermittler Tinderl von Tinderlsberg in Geweys „Modessitten“ (1800; vgl. S. 68, wo auch die sonstige für die „L. d. W.“ wichtige Überlieferung geschildert wird).

⁹⁾ „[Novelle]“ „Das Mädchen, das einem Verführer erlag, den sieht, den sie von Kindheit an gut leiden mochte. Als der ihr einen Heiratsantrag macht, findet sie den Mut, ihm ihren Fall zu gestehen, hat aber nicht die Kraft, nach diesem Geständnis leben zu bleiben. Sie sieht erst, was ihr geraubt worden: Das Schweigen, die Lüge, an der sie festhalten sollte, lebenslang gegen den Mann, stets auf der Hut, das brächte sie nicht zustande. — Der Abgewiesene erforscht den Namen des Verführers. Er ruht nicht, bis er diesen systematisch ruiniert und herabgebracht. — Dieser erzählt von der ihm unerklärlichen, zuletzt aufgeklärten Feindschaft (die erst nach Freundschaft ausschaut) und ihn zugrunde richtet. — Die kurze Stunde Lust mit dem blonden, fischäugigen Ding war das wahrlich nicht wert!“ ^{h)}

¹⁰⁾ Nach dem Bericht Rosners brach Direktor Steiner die Vorstellungen ab, nachdem er das Stück „dreimal bei ausverkauften Häusern gegeben“ hatte. Vor Willköfer begründete er dieses Vorgehen mit dem seltsamen Satz: „Ich will mir mein Publikum nicht verderben lassen.“ Die Bruttoeinnahmen betrugen über 6000, die Lantienmen über 400 Gulden. Die Urteile der Zeitungen lauteten hämisch, von den Darstellern fand bloß die Meisterleistung Martinellis als Käferl Lob. Sie begeisterte Anzengruber so, daß

er „nach der Vorstellung mit Martinelli Bruderschaft trank,“ (Bettelheim „Neue Gänge“ S. 194) — eine Auszeichnung, die der zum Manne Herangereifte sonst nur noch Gründorf zuteil werden ließ. Auch die Freunde des Dichters und die spätere Literaturkritik wußten dem Werke nicht viel Gutes nachzusagen, Karl Elmars „Geld für alles, alles für Geld“ (1874) scheint in manchem von ihm abzuhängen. Bei Sardous „Fedora“ (1883) ist an einen solchen Zusammenhang kaum noch zu denken.

¹¹⁾ Die Besetzung war: Senner (Pettera), Paul (Salomon), Käthe (Frank), Görg (Friedmann), Augustin (Glig). Bei der Neueinstudierung im „Deutschen Volkstheater“ teilten sich Loewe, Epeus, Roberts, Martinelli und Giampietro in die gleichen Rollen. — Die Zensur verlangte, daß Augustin in keinem landesüblichen Ordensgewand auftreten und das Geständnis Käthes nicht als Ohrenbeichte entgegennehmen dürfe. Als im Februar 1909 die Direktion des Theaters an der Wien das Stück wieder und zwar in einer Dialektbearbeitung von „Dr. M.“ einreichte, hegte das Amt schon weit größere Bedenken, doch ließ die Direktion dann den Plan der Ausführung fallen. Am 22. Oktober 1920 endlich wurde das Drama in einer Dialektfassung Karl Langhammers am Wiener Stadttheater (Frau Niese als Käthe), am 12. Dezember 1920 in Graz gespielt; der starke Beifall soll beidemale mehr der Darstellung als der Dichtung gegolten haben. — Die Kritiken der Zeitungen lauteten alles in allem recht unentschieden, ähnlich steht es um die Äußerungen von Bartels, Friedmann, Gottschall, Kinzel, Mauthner, Scherer und Schönbach. Verhältnismäßig am günstigsten urteilen neben Servaes noch Bettelheim und Lindau. — Druck: Rosnersche Sammlung Nr. 45.

¹²⁾ H.N. 16915. Die 32 Blatt dieser Zettelsammlung gehören wohl zum Thema „Sumpf“ oder „Gewürm“, was mir aber nicht auszuschließen scheint, daß manche etwas Versumpftes festhaltende Notizen wie z. B. die unsere erst später hierher eingereicht wurden. Noch von einer zweiten an „Hand und Herz“ gemahnenden Notiz bin ich geneigt, dies anzunehmen, zumal diese den Vermerk „Sumpf“ bloß mit Bleistift am Rande trägt, oben aber mit: „Szene. Drama“ überschrieben ist: „Die Frau hat als halbes Kind in der Unerfahrenheit gesündigt. Jetzt soll es aufkommen, ihr Familienleben zerstören! ,Du mein Gott! kann denn nichts entschüßnen, wergiltgen, soll da keine Reue helfen, da allein?! Ach, ich verschweig es — dem Manne, dem ich es nicht sagen konnte, dem wäre ich es schuldig gewesen, der Welt nicht. Ich kann nimmermehr vor meinen Mann, vor mein Kind hintreten.“ Sie verläßt das Haus. Gegencharakter(?), der das Ganze leicht auffaßt.“

¹³⁾ Als Quelle kommt vielleicht ein von Anzengruber aufbewahrter Zeitungsausschnitt über eine Gerichtsverhandlung in Betracht. Nach diesem

hatten die Ehemänner Frimmel und Zauner ihre Weiber ausgetauscht, Frimmel auch eines seiner sieben mit der Gattin gezeugten Kinder der Zauner in Pflege gegeben, die es jedoch mißhandelt, was der Frimmel den Grund zur gerichtlichen Klage bot. Anzengruber ergänzte den Bericht durch ein paar Ausprüche der Weiber.

¹⁴⁾ Unter diesem Titel vereinigt der Zettelkasten eine Menge Notizen, die kaum zu einem Stücke gehören dürften und Personen und Personengruppen, Gesprächsfragmente, Motive usw. festhalten. Zu derselben Reihe gehören die Pläne: „Komödie. Ehetrennung“ und „An der Lüge zugrunde gegangene Geschichte“, die beide dem Seelenleben der Kinder aus zerbrochenen Ehen nachspüren; der dem „Einsam“ verwandte „Natürliche Sohn“, das im Kern gute „Leichtgefinnte Mädchen“; als Selbstbeichte anmutend „Wie sich zwei verheir[aten]“ nebst der in den Anfängen ausgeführten Parallelgeschichte „Wie zwei auseinanderkommen“; die dem ganzen Entwurf nach fertige „Novelle: Der Roué“ und „Das Nachtleben“, wo Anzengruber die seltsamen Verschlingungen von Geschäft und Liebe verfolgt; „Die Ehebrecherin“ u. v. a. Von bezeichnenden Ausprüchen des Dichters seien hier, soweit sie nicht schon im erschöpfend reichen 8. Band der Schrödl'schen Ausgabe zusammengestellt sind, die folgenden angeführt: „Familienleben kein Ideal. Betrug gegenseitig und der Welt. Schmach, Lüge, versteckt oder offen.“ „Wir betrachten das Weib als Eigentum, das wir gegen Raub verteidigen, und an dieses Eigentum knüpfen wir den Begriff der Ehre wie bei einem Rennpferd.“ „Heirate! Weib und Kinder gelten als eine triftige Entschuldigung für manche Niedertracht und für jeden Farbenwechsel der Gesinnung.“ „Ehe. Entweder eins an dem andern sich heben oder eins an dem andern zugrunde gehen.“ „An einen sehr unedlen Körperteil hängen sich seelische Empfindungen, an ebendenselben Begriffe wie Treue, Tugend, Verlaß und Glaube, an einen Akt, nicht edler, geradezu etwas lächerlich, Glück und Wehe. Tun sich zwei kontraktlich zusammen: Ehe, Pflicht; von ungefähr: Sünd und Schande. Kommt einer überquer: Jammer und Untreu. Könnte man einmal davon absehen, es wäre doch würdevoller, aber wie —?“

Neuntes Kapitel

¹⁾ Reste davon über das Jahr 1889 haben sich erhalten und wurden von Bettelheim in den „Neuen Gängen mit Anzengruber“ (S. 72 ff.) abgedruckt.

²⁾ Die Anstellungen bei Zauner wurden beide Male durch Rosner vermittelt, stießen aber auf Anzengruber's allzu berechtigtes Mißtrauen, denn

Jauner führte weder am Carltheater den „Faustschlag“, noch an der Wien, um den „Zigeunerbaron“ abspielen zu können, „Heimg’funden“ und „Stahl und Stein“ auf. Rosegger unterstützt Anzengrubers unmütiges „Der meint’s nit ehrlich!“ durch den Verdacht, Jauner habe sich des Dichters bloß versichert, um den gefährlichsten Konkurrenten der Operette mundtot zu machen. Als Geldgeber benahm sich Jauner jedoch sehr nobel, z. B. ließ er sich einen durch die Tantiemen nicht gedeckten Vorschuß aufs „Jungferngift“ nicht zurückzahlen. Unterhandlungen mit Laube fürs Stadttheater, die Tyrolt 1877 eingeleitet hatte, zerschlugen sich wieder, dafür war Anzengruber um die Wende 1878/79 eine zeitlang dem Ringtheater verpflichtet. — An Tantiemen weist Bettelheim in der Biographie außer den im Text erwähnten Beträgen folgende Summen aus: „Pfarrer v. R.“ (1874—79): 1640 fl.; „Meineidbauer“ (1875—78): 486,78 fl.; „Kreuzelschreiber“ (1875—78): 214,32 fl.; „G’wissenswurm“ (1874—77): 3147,56 fl.; „Hand und Herz“ (1874—78): 232,72 fl.; „Doppelselbstmord“, (1875 bis 1878): 394,02 fl.; „Lediger Hof“ (1877—78): 1421,24 fl.; „Jungferngift“: 520,70 fl.; „Trübsige“: 1844,81 fl.; „Umkehrte Welt“: 404,05 fl. Die gesamten Tantiemen für das erste Quartal 1882 betrugen laut einem Brief des Theateragenten Dr. D. F. Girich vom 6. April 1884: 43,04 fl. 1888 zahlte dem „Neuen Wiener Tagblatt“ zufolge „eine deutsche Bühne“ 1200 M.; vom 15. September bis 30. November 1889 führte das Volkstheater für den „Pfarrer v. R.“ und den „Fleck auf der Ehr“ 3686 fl. ab, von 1890—1902 kamen 106 000 fl., davon 1902 allein 7040 fl. ein (Norbert Ehrlich im „Neuen Wiener Journal“ vom 29. Dezember 1902), 1903: 14 000 fl. („Lit. Echo“ vom 15. November 1903).

³⁾ Die erste Buchausgabe des „Schandflecks“ brachte (zum Honorar der „Heimat“ von 1800 fl.) bei einer Auflage von 1200 Stück 300 fl., die beiden Bände der „Dorfgänge“ bei je 2000 Stück: 2000 M., „Allerhand Humore“ bei unbegrenzter Auflage: 500 M. Cotta zahlte, so wie dies Anzengruber vor seinem Tode erhofft hatte, für die erste Auflage (1890) der Gesamtausgabe: 12 000 M., für die 2. u. 3. Auflage (1892 u. 1896) je 7500 M. Für eine auswärts gehaltene Vorlesung erhielt Anzengruber ein Honorar von 200—300 M. (vgl. S. 246/47).

⁴⁾ Julius Duboc (1829—1903), der Bruder des Dichters Robert Waldmüller, verfocht im „Leben ohne Gott“ (1875) die Anschauung, daß auch der Atheist eines tiefen religiösen Empfindens: des Abhängigkeitsgefühles vom All, fähig sei. Auch seine „Psychologie der Liebe“ (1874) fand Anzengrubers Beachtung, vor allem aber hat Duboc für uns Bedeutung, weil er den Dichter zu dem grundlegend wichtigen selbstbiographischen Brief vom 30. Oktober 1876 veranlaßte. 1879 erschien sein Anzengruber-aufsatz nebst einem zweiten über den „Schandfleck“ in den „Studien-

Blättern: *Reben und Ranken*" (Halle, Gesenius) auch in Buchform. — Joseph Rant (1816—96), der verdienstvolle Verfasser vieler Geschichten aus dem Böhmerwalde, war gleichzeitig mit Anzengruber an der „Heimat“ tätig (vgl. Anm. 8); zu Bolin vgl. S. 250. — Die Ehrengaben des Ministeriums für Kultus und Unterricht wurden Anzengruber mit Zuschrift des Ministers Stremayr vom 30. Januar 1876, 19. Januar 1877 und 22. Mai 1878 verliehen und betrugen 1876 und 1877 je 500, 1878: 400 fl. Sie wurden ohne ein vorhergehendes Gesuch des Dichters vom Germanisten der Wiener Universität, Karl Tomasek, vorgeschlagen (Bettelheim „Neue Gänge“ S. 305), Rosner bezeichnet den Hofrat v. Teschenberg und den Baron Hofmann als die eigentlichen Anreger. Der Wiener Zweigverein der Schillerstiftung wendete dem Dichter am 29. Dezember 1880: 600 fl. zu. — Der Anteil Försters an der Verleihung des Schillerpreises geht aus einem Brief an Rosner vom 20. Oktober 1878 („Die Wage“, Wien, vom 29. April 1900) hervor, der auch über Anzengrubers Leipziger Bühnenschicksale Aufschluß gibt: „Wir haben gestern mit dem ‚Meineidbauer‘ einen großen Eindruck erreicht. Schon im Sommer hatte der ‚Pfarrer von Kirchfeld‘ (zum erstenmal nach der Wiener Einrichtung gegeben . . .) vollen Erfolg gehabt, fast noch größeren der ‚Ledige Hof‘, ‚G'wissenswurm‘ und ‚Kreuzelschreiber‘ sollen folgen. Es ist meine Absicht, den ausgezeichneten Dichter auch Preußen und Sachsen lieb und wert zu machen. Der Dialekt ist gar kein Hindernis des Verständnisses . . . Daß nach dem 10. November man anfangen wird, den Mann sich in weiteren Kreisen anzusehen, hoffe ich mit Zuversicht. Ich habe in der Schillerpreiscommission mit Nachdruck auf den Poeten hingewiesen, der meiner Überzeugung nach von allen lebenden der tiefste und eigenartigste Denker ist, und ich hoffe, daß die Anerkennung der Nation, vertreten durch den deutschen Kaiser, sichtbar werden wird . . .“ Ungefähr gleichzeitig kündigte auch Paul Lindau Anzengruber die bevorstehende Überraschung an (Briefe II Nr. 268). Beim Bankett der „Konfordia“ (am 7. Dezember 1878 im Grandhotel) sprachen u. a. Johannes Nordmann und Prof. Bayer, der Anzengruber als „Erben der Popularität Raimunds“ pries. Die herbe Antwort in Bettelheims Biographie S. 126. — Scherers Aufsatz „Die Schillerpreise“ stand zuerst in der „Deutschen Rundschau“ 1878 XVII S. 480—484, jetzt im 2. Bd. der „Kleinen Schriften“ 1893. — Vom Konzert der freundlichen Stimmen hebt sich die Ablehnung der alten Freundin Grillparzers Auguste v. Wittrow-Bischoff scharf ab: „. . . Anzengrubers Photographie, deren Anblick meinen Wunsch nach persönlicher Bekanntschaft ebenso abgefühlt hat als die Lektüre der G'stiede. Dem Manne kann wohl nicht geholfen werden.“ (An Rosner, 13. Mai 1873. Gedruckt in F. A. Mayer: „Aus den Papieren eines Wiener Verlegers“ S. 86.)

⁵⁾ Wie Anzengruber das Ereignis aufnahm, erzählt Hofegger in der „Zukunft“ vom 27. Oktober 1906 unter der Überschrift „Ein Sturm“.

⁶⁾ Gesammelt hat Anzengruber seine größeren Bauerngeschichten in den beiden Bänden der „Dorfgänge“ (Wien 1879, Kosner), in „Feldrain und Waldweg“ (Stuttgart 1882, Spemann) und in „Wolken und Sunnschein“ (ebenda 1888). — Die nach den Kalendern des Dichters angegebenen Entstehungstage dürften vielfach, zumal bei umfangreicheren Geschichten, nur den Termin des Abschlusses bezeichnen.

⁷⁾ Sie erschienen ursprünglich in Hofeggers „Neuem Jahr“, im „Zahrer hintenden Boten“, im „Hausfreund“, in „J. N. Vogls Volkskalender“, im „Wiener Boten“ u. a. D.

⁸⁾ „Die Heimat“ wurde 1876 als österreichisches Gegenblatt der „Gartenlaube“ gegründet und damals von C. v. Vincenti herausgegeben und von Ferd. Groß redigiert; sie brachte in ihren ersten Jahrgängen u. a. den „Schandfleck“ und die „Bekannten von der Straße“. Als Anzengruber die schlecht gehende und durch seinen Eintritt weitere 800 Abnehmer verlierende Wochenschrift übernahm, gehörte sie dem Baron B. v. Erlangen, Moriz Amster leitete den Verlag, Joseph Rant die Redaktion; er war zur Prüfung des Einlaufes verpflichtet. Er erzählt in kurzen Erinnerungen („Biographische Blätter“ 1896, S. 222—26) sehr unterhaltsam, wie sich Anzengruber gegen das Manuskriptlesen und gegen ein Preisrichteramts wehrte, die von ihm angegebenen Daten scheinen, mit den „Briefen“ verglichen, nicht zu stimmen. An Mitarbeitern gewann Anzengruber u. a. Chiavacci, Ida Christen, Hamerling, Heyse, Lingg und Schlögl. Von seinen hier veröffentlichten Gedichten seien genannt: VII. Jahrg., 2. Bd. „Modernes Frühlingslied“, „Die arme Magd“, „Herr Wirt“; VIII, 1: „Ich finn' der alten Fabel nach“, „Im Innern gefestet“; VIII, 2: „Stilles Bescheiden“; IX, 2 Die Lieb' ein Traum“; X, 1 „Handwerksburschenanschauung“, „Neujahrsgruß 1885“, „Einsiedels Stoßseufzer“. Als Kritiker besprach er u. a. eine Sammlung von Minneliedern, Gedichte von Ebn. Grün, Hopfen und Ludwig Foglar, zwei (ihm gewidmete) Erzählungen der Galmeyer, Coppées „Streif der Schmiede“, Hugos „Die Elenden“, Hamerlings „Amor und Psyche“, Schlögls „Wienerisches“ und des Spiritisten Lazar B. Hellenbach „Die Vorurteile der Menschheit“ und „Die Insel Mellonta“.

⁹⁾ Die „Studien“ handeln über den „Tod auf der Bühne“, über des Dänen Molbech „Ring des Pharao“, Ibsens „Ein Puppenheim“ und „Stützen der Gesellschaft“, Björnsons „Ein Fallissement“, „Leonarda“ und „Das neue System“. Im „Wiener Leben“ veröffentlichte er „Eine Erinnerung aus meinen Komödiantenfahrten, der Adjutant des Generals Dem“, „Der Ehebruch auf der Bühne“ u. a.

¹⁰⁾ 1880 und 1881 scheiterte die Absicht, wieder Marienbad aufzusuchen, wohl am Geldmangel, auch der Voratz, die Fahrt nach Gutenstein 1885 zu wiederholen, blieb unausgeführt.

¹¹⁾ Vgl. das gleichnamige Erinnerungsblatt vom 31. März 1883.

¹²⁾ Über Duboc vgl. S. 237 u. Anmerk. II 6, VI 8. — Paul Lindau wandte sich Anfangs 1877 an Anzengruber mit der Bitte um Beiträge für „Nord und Süd“ und „Die Gegenwart“ und machte sich um die Verbreitung des Dichters im „Reich“ sehr verdient, ein Halbjahr später warb Mauthner um Anzengrubers Mitarbeit am „Deutschen Montagsblatt“. — Konrad Deubler (1814—84) begrüßte am 10. August 1878 den Schöpfer des Steinklopfers, dem er sich auch durch die gemeinsame Freundschaft mit Schlögl und Rosegger verbunden fühlte, als Geistesverwandten. Sein Lebenslauf, der in Arnold Dodel-Port einen liebevollen, doch von Anzengruber als kleinlich verspotteten Schilderer gefunden hat, bietet mit den vielen Anfeindungen und Strafen ein vorzügliches Beispiel dafür, wie es auch im Österreich Franz Josefs einem Manne ging, der sich zu Feuerbach und Häckel zu bekennen wagte. — Den wohl ersten Brief der Gallmeyer (1838—84) erhielt Anzengruber im April 1877, persönlich lernte er sie wahrscheinlich erst 1878 in Marienbad kennen. Vgl. dazu die „N. Fr. Presse“ vom 5. u. 6. März 1912. — Carneri, heute vor allem berühmt durch die „Versuche über Lebensführung: Der moderne Mensch“, wurde durch Bolin mit Anzengruber bekannt.

¹³⁾ Die Sitzungen begannen gewöhnlich nach Schluß der Theater und waren an Premierenabenden besonders zahlreich besucht, gelegentlich kamen auch Saar, Johannes Nordmann, Fritz Lemmermayer, der Rahl-Biograph Georg Mayer, aus der Fremde Alfred Klaar (Prag), die Propheten der erwachenden Berliner Moderne Paul Schlenker, Otto Brahm und, wegen einer abfälligen Bemerkung über Schiller von Anzengruber hart angelassen, Georg Brandes. Nach Anzengrubers Tode führten Alt und Juch (gegenwärtig Rudolf Havel) den Vorsitz, Mitglieder wurden u. a. noch Philipp Langmann, Hans Fraungruber, die Kritiker Rudolf Valdek, Josef Bayer, Ludwig Hevesi und Theodor Antrop, Bildhauer Scherpe, Maler Engelhart und Engelbert Pernertorfer. Die lebendigsten Schilderungen danken wir Rosegger, Bettelheim, Brahm, F. A. Vacciooco und J. J. Masajdek, welch letzterer noch zu erzählen weiß, daß sich der Kreis, wenn eben kein Jude zugegen war, gemäß einem auch sonst in Wien damals üblichen Witz „Die letzten Christen“ nannte. Bitterbörs äußert sich hingegen der bekannte Lexikograph Konstantin v. Wurzbach: „Diese Spelunke lag in einer Seitengasse der Gumpendorfer Hauptstraße. Dorthin kam allabendlich oder doch mehrmal in der Woche die jeunesse dorée oder doch ein Teil derselben der Wiener Bohemiens zusammen und Anzengruber schien als

Prophet unter ihnen zu walten . . . Ich brachte in dem Beisel einen höchst ungemütlichen Abend zu, saß wie ein Uraff unter anderen Affen, kurz und gut, ich hatte eine Stunde verloren und einen ganz unangenehmen Eindruck von der ganzen Schriftsteller Sippe, Anzengruber mit inbegriffen, mitgenommen. Umfomehr tat es mir wohl, als ich Ihren Briefwechsel mit ihm las, aus welchem der bescheidene, liebenswürdige Mensch an allen Ecken hervorguckt . . ." (An Rosner, 7. April 1890. Abgedruckt bei F. A. Mayer „Aus den Papieren eines Wiener Verlegers“).

¹⁴⁾ Das Puppenspiel entstand wohl zwischen 1878 und 1881 und nennt sich eine „Tragödie mit zwei Vorspielen und fünf Akten“. Schauplatz des ersten Vorspiels ist „das Theater“, des zweiten „der Himmel“, doch sieht man anstatt Gott Vaters nur sein mit einer schwarzen Binde bedecktes Auge im goldenen Dreieck, das „bekannte uralte Wirtshauschild“. Durch den Sicherheitswach-Inspektor Cipalek liefert er dem „Dr. Semitophage“ und dessen Diener Käsperele den Juden Aron Pulverbestandteil zum Erschlagen aus, „es ist nur eine Bedingung dazwischen, nämlich daß Sie ihn erwischen“. Am Nordpol, in den Tropen, auf einer Berghöhe und bei einer Feuersbrunst entkommt Aron seinen Verfolgern stets so glücklich, daß er sich noch jedesmal durch Semitophagens Anschläge bereichert, endlich tritt er dem unglücklichen Doktor gar noch als der Impresario des Antisemitismus „Baron Salpeter“ entgegen. Da verzweifelt Semitophage an seiner Sendung, Käsperele aber betet: „O heiliger Herrgott, bete für, daß uns die Juden leben lassen.“ In ähnlicher Weise war vielleicht auch die Bilderreihe „Maler Stifftler und Literat Difftler“ dazu bestimmt, die „Nische“ durch ihren Hohn auf den Bilderkitsch der Familienblätter („Heimat!“) zu ergötzen, doch hat es auch aus unbekannten Gründen unterlassen, die notwendigen Illustrationen zu liefern.

Zehntes Kapitel

¹⁾ Zur Unterstützung dieser Ansicht erwähne ich noch, daß sich auch Agnes eines Kindes annimmt, und gerade diese Sorge für das Kind führt Anzengruber selbst als das ethische Ziel von Lenis neuem Liebesbunde an. (Briefe I, 310.)

²⁾ Das Honorar betrug 1800 fl., als Buch erschien die erste Fassung bei Rosner (vgl. die interessanten Briefe Nr. 207/09), die zweite bei Breitkopf und Härtel (Briefe Nr. 409 ff.), vorher im Newyorker „Belletristischen Journal“.

3) Noch öfters versuchten die „Hamburger Freunde“, d. h. Bolin, helfend einzuspringen. Einmal verlangten sie eine Umänderung der Jakobsszene im „Meineidbauer“, was Anzengruber aus künstlerischen Gründen rundweg ablehnte, dann wollten sie in „Stahl und Stein“ den Bürgermeister wieder durch einen Pfarrer ersetzt sehen. Leider verhinderte sie der Tod des Dichters, diese zweite Bitte zu stellen.

4) Die Heldin Brigitte verläßt jetzt das heimische Dorf, weil sie eine Verfehlung der Bürgermeisterstochter mit dem lumpigen Knecht Christl auf sich genommen hat, um ihre „Kameradin“ vor dem rohen Jähzorn des Vaters zu bewahren. An diesem Opfer droht ihre Verbindung mit Gustav zu scheitern, doch behebt ein Besuch der Mutter die Verwirrung. Auch der Held der „Begegnung“ ließ der Vorfabel einige Züge, sonst vergleiche man Joseph Reindorfer und Pechleitner („Sündkind“), den Lehrer-Nasi („Der starke Pankraz“) und den Sohn des Oheims in der Kreisstadt, die Schneiderbuben („Düstere Grabchrift“) und das Schusterjöhnchen in Wien, endlich „Unrecht Gut“, „In der Andreasnacht“ und „Verderbtes Leben“.

5) Wenn Bab im Saß der Agnes: „Ich hab' mit meinem Leben gespielt, weil ich mir mit dem meinen kein' Bescheid gewußt hab',“ das Hedda Gabler-Motiv erblickt, so muß dem gegenüber gesagt werden, daß sie ihr Tun erst im Rückblick so wertet, Antrieb ihres Handelns aber war der Wille zu richten.

6) Bei der Erstaufführung wirkten Frau Geisinger (Agnes), Herzog (Kreszenz), Jules (Therese) und Szifa (Leonhardt) mit, bei den Münchnern unter Direktor Hospauer (Gastspiel im Carltheater April 1892) gaben die gleichen Rollen: Bleibtreu, Schönnchen, Laska und Balaitny, im „Deutschen Volkstheater“ (13. April 1896): Glöckner, Martinelli, Nagy und Wallner. Die Leipziger Aufführung kam durch Förster zustande; in Helsingfors erlebte das Werk in Bolins Übersetzung drei Aufführungen, fand aber kein Verständnis. Ende 1877 brachte das „Germania-Theater“ in New-York den „Ledigen Hof“. In Wien wurde er seit 1911 nicht mehr aufgeführt, 1910 allerdings 23 Mal. — Die Zensur brachte lediglich ein paar alberne Striche an, z. B. beseitigte sie die Gebete der Kreszenz im dritten Akt. Druck Nr. 70 der Rosnerschen Sammlung. — Auerbachs vernichtendes Urteil findet man in seinen „Dramatischen Eindrücken“ (11. Juni 1877), jene Oppenheims und Uhls in der „N. Fr. Presse“, bzw. „Wiener Abendpost“ vom 2. II. u. 31. I. 1877. Bedingt günstig äußerten sich Schönbach, Scherer und Speidel, am wärmsten von den Älteren Gottschall.

7) Dementsprechend brachte die Vorstellung „An der Wien“ vom 8. November 1878 einen vollen Erfolg, an welchem noch Fräulein Jules als Johanna, Swoboda als Martin, Girardi als Bauerndepp Pipp und Frau Herzog als Ruhme Zeidlerin ihren Anteil hatten. Nach zwölf Vorstellungen freilich verschwand das Stück, um nur im März 1879 nochmals aufzutauhen

und dann von der Galmeyer auf eine Gastspielreise mitgenommen zu werden. Anzengruber äußerte sich über die gelegentlich der Aufführung vorgenommenen Änderungen in der „Wiener Theater-Chronik“ v. 22. XI. 1878, die Zeitungskritiken lauteten freundlich, hämisch hingegen, wohl aus Mißgunst über den Schillerpreis, die Berliner Stimmen gelegentlich der Aufführung im Belle-Alliance-Theater. Als die Münchner die Komödie im Wallathheater spielten (April 1888), fand sie Schlenther, besonders des Invaliden wegen, unter den großen Leistungen Anzengrubers, aber unerreichbar hoch über der gewohnten Bühnenware. Auerbach („Dramatische Eindrücke“, 27. Januar 1879) lobte den Hauptcharakter, rügte aber scharf das Überwuchern des Theatralischen, den wärmsten Bewunderer fand das Stück in J. Bab. — Als im Thema verwandt nennt Auerbach seine „Schmalzgräfin“, andere verwiesen auf H. Schmid's „Z'widerwurzen“, die „Grille“ der Birch und die meisten auf „Der Widerspenstigen Zähmung“. Der Vergleich hinkt insofern, als die Zähmung bei Anzengruber eine gegenseitige ist und alle Werte einer seelischen Wiedergeburt aufweist.

⁸⁾ In der „Editio princeps“ des Apulejus, die der Büchernarr dem Pfarrer Doppler, über Stock und Stein flüchtend, entführt, will Zomerl die Geschichte von der „weißen Leber“ gefunden haben. Eine verbesserte Auflage Foliantenwälzers bringt die Humoreske „Im Dienste der Wissenschaft“. Hier nimmt Prof. Dornbusch seiner Marotte zuliebe, die Ursprache des Menschen aus dem Kinderlaßen abzuleiten, eine Gefallene ins Haus, verübelt es ihr, daß sie kein zweites Kind bekommt, und verheiratet sie endlich auf seine Kosten mit ihrem Geliebten, um „Studienmaterial“ zu bekommen. — Die orientalische „Sage vom Giftmädchen“ (vgl. die Abhandlung dieses Namens von W. Herk in den Abhandlungen 1893 der Akad. d. Wissensch. München) fand ihren literarischen Niederschlag im pseudoaristotelischen Traktat des 12. Jahrhunderts „Geheimnis der Geheimnisse“ und, anschließend daran, in vielen Alexanderromanen des Mittelalters. Andere Sagen wissen vom giftigen Hauch, von Vergiftung durch den Liebesgenuß u. dgl. zu berichten, genannt sei auch Machiavelli's „Mandragola“. In der Verscheuchung eines blöddummen Bewerber's erinnert „'s Jungferngift“ bisweilen an den „Rochus Pumpernickel“. (Vgl. Anm. IV 8.)

⁹⁾ „'s Jungferngift“ wurde bei „sehr bescheidenen Kassenrapporten“ vom 21.—28. April 1878 am Carltheater aufgeführt. Die Darstellung mit des Bauernstückes ungewohnten Kräften (Knaak — Professor, Blendel — Negerl, Blasel — Simmerl, Matras — Zomerl, Klein — Grete, Eppich — Kaspar) ließ den alten Anzengruberstab des „Theaters an der Wien“ schmerzlich vermissen, doch lobten die Zeitungen das Stück bezeichnenderweise mehr als den „Ledigen Hof“. Auch die Vorstellung am „Deutschen Volkstheater“ (21. Januar 1898) löste viel Heiterkeit aus. — Die Zensur

stisch, was Anzengruber Klagen über den österreichischen Pöpel erpreßte (Briefe II, 9), alle Berufungen auf Gott und die Heiligen. — Druck Nr. 91 der Rosner'schen Sammlung.

¹⁰⁾ Kurzbauers (1840 — 30. I. 1879) Gemälde zeigt am Fenster einer behäbigen Bauernstube den unwirsch dreinschauenden Vater, auf den die Frau begütigend einspricht. Am Tische in des Zimmers Mitte sitzt ein hübsches verschüchtertes Dirndl, zu ihrer Linken lehnt, die Eltern gespannt beobachtend, ihr Verehrer, rechts neben ihr duckt sich ängstlich ihr altes Mütterchen. Neben diesem Bild wurden auf der Akademie, die am 4. April 1879 „An der Wien“ zugunsten von Kurzbauers Witwe und Kindern stattfand, noch drei weitere Werke des Meisters „gestellt“. Die Gallmeyer und Szita als junges, Martinelli und Jules als Elternpaar und Frau Herzog als Töchterin spielten so unübertrefflich, daß die Szene bis zum Mai elfmal wiederholt werden mußte. Friedrich Uhl in der „Wiener Abendpost“ pries sofort ihren hohen künstlerischen Wert. Am 3. Juni 1897 nahm das „Deutsche Volkstheater“ das Werkchen in seinen Spielplan auf. Erster Druck im „Heimgarten“.

¹¹⁾ Laut einem Brief an Bolin vom 8. März 1883 schrieb Anzengruber damals bereits an dem Roman, der noch vor der Vollenbung, vom 1. Oktober 1883 ab, in der „Heimat“ zu erscheinen begann. Nachdem sich der Dichter im September mit dem bis dahin Geleisteten sehr zufrieden erklärt hatte, beendete er das Werk am 7. Januar 1884. Den Verlag des Buches übernahmen gegen ein einmaliges Honorar von 1000 M. Breitkopf und Härtel, die es im Oktober 1885 herausbrachten (19. u. 20. Auflage 1920). Der Erfolg war insofern gering, als nur wenige, freilich sehr anerkennende Besprechungen erschienen, u. a. von Bolin, Rosegger, Bettelheim und Schembela. Ein und die andere spätere Kritik, so von Kessel und Rosegger („Heimgarten“ 1908), stößt sich am widerlichen Stoff; Bab, Bettelheim und M. G. delle Grazie erblicken im „Sternsteinhof“ die „Krone von Anzengrubers Schöpfungen“. Eine gewisse „Verwandtschaft“ im Vorwurf, bzw. in einzelnen Figuren mit Daubets „Froment junior und Risler senior“, Auerbachs „Lehnhold“ und „Barfüßle“ und Roseggers „Bauerntruz“ ist nicht von der Hand zu weisen, in der Gestaltung selbst aber wahrte Anzengruber eine gerabezu trokige Selbständigkeit; wie die anderen großen realistischen Romane auch, ist „Der Sternsteinhof“ ein Werk völlig für sich.

¹²⁾ Als entfernter ähnlich erwähne ich hier den Novellenplan „Ein verhuhtes Paar, das den Gatten totschlägt, um ihn los zu sein, zusammen weiter zu leben usw.“

¹³⁾ Vgl. dazu die Notiz des Nachlasses: „Eben was uns als Schurkerei erscheint, ist vielleicht etwas ganz Ehrenhaftes in der Ökonomie der Natur“^{h)}.

Elftes Kapitel

¹⁾ Der Keim zu der Posse dürfte, wenn wir von Anklängen an Nestroys „Einen Zug will er sich machen“ absehen, in dem Plane „Wahlumtriebe“ stecken, wie denn Anzengruber den „politischen Spaß“ auch noch am fertigen Werke für das Beste gehalten zu haben scheint (Briefe II, 66). Das gute Spiel Schweighofers (Schmidt), Frieses (der Politiker Martin Willhofer), Girardis (die lustige Person Gustav Grabl) und Frau Herzogs (die ehemalige Geliebte Klatzerbaum) hielt das Stück drei Abende lang (25.—27. Dezember 1879) „An der Wien“ über Wasser. Die Zeitungsberichte stellten übereinstimmend fest, daß ein Dichter wie Anzengruber nicht zu solcher Fabrikware hinabsteigen dürfe, und auch er selbst schloß sich später der Meinung derer an, die das Stück als sein schwächstes erklärten. Kosner druckte es in seiner Sammlung (Nr. 100) auch nur in 500 Exemplaren.

²⁾ Schon im Frühling 1872 nahm sich Anzengruber vor, „etwas Gallmeierei, ein Stück aus dem Volke heraus“ zu schreiben. „Heißt vielleicht auch ein Mädel aus dem Volk.“ Später dürfte ihm nach Bolins Bericht ein französisches Stück den Gedanken eingegeben haben, ein und dieselbe Frau auf verschiedenen Lebensstufen vorzuführen und damit der Geister eine Paraderolle auf den Leib zu schreiben. Doch die Künstlerin lehnte die zu anderen Zeiten auch „Schule für Mädchen, Frauen und Mütter“ und „Gesunde Herzen“ benannte Komödie ab, was die Direktion des Theaters an der Wien ein Strafgeld von 1800 Gulden kostete, aber auch Anzengruber, weil er sogar mit Rollenstücken nicht mehr ankam, bewog, zwischen 1880 und 1884 dem Schaffen für die Bühne zu entsagen. Das „Volkstheater“ konnte seinem Wunsch „Brave Leute“ aufzuführen, nicht entsprechen, weil die geeignete Kraft fehlte, und so wurde das Stück erst 1892 vom Anzengruber-Kuratorium in Druck gegeben und am 3. September 1892 im „Ausstellungstheater“ im Prater von Martinelli und mit der Glöckner als Mali in Szene gesetzt. Der Beifall hier und in Berlin war groß, die Besprechungen freundlich, doch verschwand das brauchbare Stück bald wieder aus den Spielplänen.

³⁾ So hieß der Plan einer Novelle, die das Eheleben, Liebschaften, Freundschaft, Intrigen, Geschäfte mit ihren „Wunden und Schwären“ enthüllen sollte. Hier kommt der im Text angeführte Satz vor: „Der Kampf des Daseins . . .“

⁴⁾ „Die Wahrheit ist als persönlicher Sport niemand anzuraten, denn sie fällt meist unter irgendeinen Paragraphen des Strafgesetzbuches von der Gotteslästerung bis hinab zur Ehrenbeleidigung.“

⁵⁾ „Michael Patti“ HZN. 16918; „Die Käferschachtel“ HZN. 16555.

⁶⁾ Bestenfalls läßt Anzengruber den Nationalismus als eine von der heutigen Weltordnung nur umso rascher fortführende Übergangsstufe gelten. Froh wurde er seiner niemals, man vgl. z. B. den Satz: „Die Menschen haben immer etwas, um das sie sich das Leben verbittern oder gar rauben: einst erschlugen sie sich aus brutalen Raubgelüsten, dann aus Religion, jetzt aus Nationalitätsgefühl.“^{b)}

⁷⁾ Dazu stehen seine vielen Hinweise auf einen drohenden Weltbrand und die geplante Erzählung „Vor der Revolution“, die alle sozialen Greuel der Zeit zusammenfassen sollte, nur scheinbar im Widerspruch, denn die nahmen die Tatsachen, wie sie nun einmal liegen. Grundsätzlich aber stellte Anzengruber fest: „Jede Revolution ist verderblich, sie schafft die Reaktion, sie setzt Gewalt gegen Gewalt, sie hemmt die friedliche Entwicklung, derzufolge es schließlich dahin kommen wird und muß, daß wir durch Ausbreitung des Guten unter allen Schichten dafür sorgen, daß sich für das der Vernunft als zuwiderlaufend Erkante keine Hand mehr findet . . .“^{b)}

⁸⁾ Z. B.: „Schon daß der Mensch an das Edle und Besserwerden seines Selbst denken kann, bürgt dafür, daß er es dem Geschlechte nach werden wird, daß überhaupt das Edle und Gute in der Natur ein seinen Bezügen entsprechendes Motiv der Kraft findet . . . Es wird also unbedingt einmal der Mensch zu einer vollkommenen sittlichen Stufe gelangen . . .“^{b)}

⁹⁾ Anlaß gab die Einführung der Geschworenengerichte in Österreich 1873 und wohl auch der auffehererregende Offenheimprozeß (Januar und Februar 1875). Rommel verweist in der Schroll'schen Ausgabe VIII, 362 auf das starke Interesse des Demokraten Auerbach für die Geschworenengerichtsbarkeit und auf dessen „Wahrspruch“, „Diethelm von Buchenberg“ 2c. Nach einem Brief an Gürtler vom 21. November 1876 wollte Anzengruber das dreiaktige „Bild aus dem Wienerleben“ „An der Wien“ aufführen lassen und zwar mit Schweighofer als Pernegger, Holzgärtner als Ehrberger und Girardi als Eder. „Der lebige Hof“, der erst von der Statthalterei beseitigte Widerstand der Polizeizensur und allerlei Operetten-erfolge verhinderten die Vorstellung, mißmutig verbrannte Anzengruber das Manuskript, doch fand Bettelheim am 14. Dezember 1917 unter den Umständen des Theaters an der Wien ein Souffleur- und ein Zensurbuch. Der nun auftauchende Plan einer Wiedergabe scheiterte vorerst am Tode Girardi, der diesmal den Modereiner hätte spielen sollen, doch erlebte endlich am 28. Juni 1919 das von Karl Anzengruber leicht überarbeitete Stück am „Deutschen Volkstheater“ seine erste Aufführung. Weber hier noch in Graz (30. November 1919) gab es mehr als einen Achtungserfolg.

¹⁰⁾ 1881 wieder stieß er sich an einigen „Gefühlsurteilen“, wo Geschworene „unter dem Jubel des Publikums Gatten, die ihre ungetreuen Weiber erschlagen, freisprechen“ 2c. (Briefe II, 95).

¹¹⁾ Vor Anzengruber versuchten schon Costa in „Wir Demokraten“ (1871) und Elmar in „Geld für alles, alles für Geld“ (1874) die sozialen Kämpfe der Zeit darzustellen, ohne aber über unfreiwillige Karikaturen hinauszukommen. Ernsthafte Vorläufer sind Dorns „Gedichte“ (1870) und Saars Novelle „Die Steinklopfer“ (1873). — Jauner, für welchen „Ein Faustschlag“ bestimmt war, schob, weil ihm das Schauspiel mißfiel, die Auf- führung am Karltheater unter allerlei Vorwänden immer wieder auf, am 4. Januar 1879 kam es endlich in der Josefstadt mit Herrmanns (Frank), Reidner (Gustav), Karuz (Rankenstein), Groß (Bergauer), Paçal (Johanna) und Hanno (Kammauf) heraus. Die Zensur strich von den 39 polizeilich be- anstandeten Stellen 14, darunter z. B. den Satz des Grafen: „Daß Sie keinen vierten Stand kennen? Je nun, auch wir kannten keinen dritten.“ In Berlin wurde „Ein Faustschlag“ gänzlich verboten. Die Zeitungen äußerten sich, schon weil sie die Bedeutung des Problems nicht erfaßten, durchaus günstig, trotzdem verschwand das Stück von der Bühne, nachdem es zehnmal vor schwach besuchtem Haus gespielt worden war und dem Dichter 128 fl. 02 Kr. getragen hatte. Druck Nr. 86 der Kosner'schen Sammlung.

¹²⁾ Im November 1860 spielte Anzengruber in Wiener Neustadt in Flamm und Wimmers „Den Teufel im Herzen“, wo des vierten Gebotes Erwähnung getan wird. Vielleicht darf man den ersten Keim bis dahin zurückdatieren. Tiefergehende Anregungen konnten die Sittenbilder Nestroys, z. B. „Heimliches Geld und heimliche Liebe“ (1853) und allerlei wohl- gemeinte, aber schwächlich zu einem guten Ende abbiegende Erziehungs- und Handwerkerstücke bieten wie Kringsteiner-Nasches „Die schöne Fiakerin“ (Neubearbeitung 1854), Elmars „Aus der Gewerbewelt“ (1861), Verlas „Das tägliche Brot“ (1863) und V'Arronges „Mein Leopold“ (1873). Am wichtigsten scheinen mir die gegen den sittlichen Verfall und den Schlandrian ankämpfenden Aufsätze Schlögl's, namentlich seine die größten Wiener Erziehungsünden geißelnde Feuilletonfolge „Gewisse Eltern“. Martinelli und Tyrolt verweisen auf persönliche Erlebnisse des Dichters und meinen damit wohl die von J. J. David hervorgehobene Ähnlichkeit der Wirtshaus- und der Schallanters.

¹³⁾ Dorn, eigentlich Kaan, ein tüchtiger Schauspieler und dramatischer Schriftsteller, hatte Anzengruber um ein Wiener Volksstück für die Joseph- stadt gebeten, ihm einen Vorschuß von 800 fl. gegeben und in einem Brief vom 12. August 1877 neben dem Stoff des „Vierten Gebotes“ das gleich- falls ernste aber nicht bis zur Tragik sich „hinauftrabende“ Thema vor-

geschlagen erhalten: „Man lebt nur einmal“. Auf Grund dieser Devise verschiedene Lebenskreise schildernd. Resultat: Man soll dieses eine Mal *h o n e t t* leben.“ Indem sich Dorn für den übrigens viel genauer skizzierten und als „effektvoller“ bezeichneten Vorwurf des „Vierten Gebotes“ entschied, schloß er sich der Meinung Anzengrubers an, daß im Theater nicht „immer gelacht werden müsse. Man kann das Publikum auch packen. Und für den Schauspieler sind ernste Aufgaben eine Notwendigkeit.“ Nach einem weiteren Brief an Dorn vom 8. November 1877 „existierte“ von dem Stück „dermalen noch nichts als ‚du sollst‘ d. h. ich soll, aber seien Sie ohne Sorge, die Anfänge machen mir immer Arbeit, denn ich bedenke auch stets das Ende.“ Dazu stimmt nicht ganz der Brief an Rosegger vom 29. Oktober. „Ich atme nicht, ich bin jetzt Schreibmaschine, dramatische Schreibmaschine . . .“, auch war das Volksstück laut dem Lebenskalender am 17. November 1877 bereits fertig. Rosner erhielt die Handschrift vor dem 9. Dezember und druckte sie als Nr. 84 seiner Sammlung.

¹⁴⁾ Über die Handwerker vgl. D. B. Friedmann „Zehn Jahre österr. Politik 1859—1869“ (Wien 1879, Rosner) zum 10. Dezember 1859, über die Fabrikantensöhne: Friedrich Uhl „Aus meinem Leben“ (S. 100, Stuttgart 1908, Cotta).

¹⁵⁾ In dem Buche „Wiener Luft“ (1875) berichtet Schögl an zwei Stellen von „Anton Luger, genannt der Stärkmacher Tonerl“, einem wüsten Gesellen, der einmal am Weg aus der Schenke zum großen Hallo seiner Kumpane in den neuen Henkerskarren sprang. „Nur eine Greisin, die Großmutter des Tunichtgut, die eben von ihrer Frühmesse nach Hause ging, blickte starren Auges nach dem frechen Jungen, erhob drohend den Finger, faltete dann wie betend die zitternde Hände und — brach ohnmächtig zusammen. Der Strolch lachte.“ Doch ein paar Wochen später (16. Mai 1805) mußte er den Richtwagen zum blutigen Ernst besteigen. — Martins Worte: „[Ich soll] net z'rück [denken], Eduard, wohin denn? Vorauf liegt ja nichts.“ setzt Bettelheim mit den letzten Worten von Anzengrubers Jugendfreund Wallner in Beziehung, die den Dichter zeitlebens verfolgten: „Und was nachher nach dem Tod mit einem g'schieht, weiß man auch nicht.“

¹⁶⁾ Sämtliche 26 von der Zensur gestrichene Stellen führt Bettelheim in den „Neuen Gängen“ S. 147 ff. an. Sie umfassen wirklich, wie der Dichter an Mauthner schrieb, „jedes Jesus, Maria und Joseph“ und belegen eindeutig, wie man „Werke besseren Genres oder sagen wir, damit ich bescheidener spreche, besseren Wollens in Österreich mißhandelte“. Weise von der Polizeidirektion, „ein Knabe in solchen Dingen, noch nicht dreißig Jahre alt und Protektionskind eines Hofrats,“ knüpfte an die Inhalts-

angabe die bezeichnenden (von Bettelheim nicht angeführten) Worte: „Mit diesem Mißton schließt das an unerquicklichen Szenen und verhängnisvollen Reflexionen überreiche Stück, welches auch vom dramatischen Standpunkte als nichts weniger als gelungen bezeichnet werden kann“(!) Siegmund Schlesinger griff im Wiener Tagblatt vom 30. Dezember 1877 diese Zensurschande sofort heftig an, weil sie jedem echten Dichter den Schaffensdrang hemmen müsse. Am 23. Dezember 1898 erst wurden fünf Streichungen wieder freigegeben, am 1. Dezember 1919 brachte endlich das Volkstheater die 160. Vorstellung ohne jede Kürzung. — Die Aufführungen in der Josephstadt trugen dem Dichter außer dem Vorschuß von 800 fl. noch weitere 185 fl. 75 Kr., die Kritiken stellten bei aller Anerkennung des sicheren Blickes und der festen Hand durchwegs einen peinigenden Eindruck fest. — Die „Freie Bühne“, welcher beizutreten sich Anzengruber übrigens grundsätzlich geweigert hatte (Brief an Müller-Guttenbrunn vom 18. Mai 1889), brachte das Stück mit den österreichischen Künstlern Radelburg (Martin), Szika, Steffter und Binder und mit den Damen Meyer und Brandeis, den erschütternden Erfolg bezeugt namentlich die Ergriffenheit Fontanes. Am 27. September 1890 folgte das „Deutsche Volkstheater“ (100. Vorstellung 19. Oktober 1899) mit einer von Martinelli geleiteten Mustervorstellung nach, in welcher er den Martin, Tyrolt den Schalanter schlechthin vollkommen spielte, ihnen nahe kamen Teweke (Stolzenthaler), Martinelli (Barbara), Dvorak (Josepha), Berg (Großmutter). Der Sturmhauf der Klerikalen, der nun anhub und in Predigten des Kuraten Michele in der Stephanskirche und in ähnlichen Redesübungen in Graz seine Höhe erreichte, wurde von Speidel und Rosegger („Heimgarten“, Dezember 1890) ins rechte Licht gerückt, später beruhigten sich die Dunkelmänner mit Stara damit, daß Eduard „zu dumm“ sei, als daß man sich über ihn aufregen müßte. — Wie Anzengruber „Das vierte Gebot“ zu seinen „besten Arbeiten“ zählte, so freudig erkennen es Scherer, Schönbach, Rosegger, Speidel, Fontane, Bettelheim, Bartels, David, Bab u. a. an. — Von 1890 ab zeigt sich die Nachwirkung in vielen Wiener Stücken, so in Dörmanns „Kramerhuben“ und der „Familie Wawroch“ von Adamus, aber auch in Sudermanns „Ehre“.

¹⁷⁾ Die Direktion Strampfer-Volker eröffnete ihre Tätigkeit am Ringtheater am 27. September 1878 mit den (von der Zensur unbehelligt gebliebenen) „Alten Wienern“. „Sie gefielen recht sehr, aber die Darstellung war etwas kränklich, und der Kassaaufschlag wollte sich nicht einstellen“, trotzdem die Zeitungen viel Lobendes über die feine Charakterzeichnung und die echte Volkstümlichkeit zu sagen wußten. Den Kernhofer gab Wallner, bei der Erstaufführung am „Volkstheater“ (7. September 1895) Martinelli. Schönbach stellt die Gestalt, die manches mit Nestroys Kern gemeinsam

hat, neben Reuters Bräsig und nennt ihrethalben das Werk eine klassische Arbeit.

¹⁸⁾ „An einer Weihnachtskomödie“ schrieb Anzengruber am 9. Oktober 1884, den ersten Akt erwähnen Briefe vom 24. November und 9. Dezember und eine Kalendernotiz vom 22. d. M. als „fix und fertig“. Weil Zauner als „ehemaliger Direktor des Ringtheaters zur Zeit der graufigen Brandkatastrophe“ und als Bruder eines unter aufsehenerregenden Umständen zugrunde gegangenen Selbstmörders nicht den Doktor zu spielen wagte, ging Anzengruber erst wieder am 30. Juli 1885 daran, die Arbeit „weiter zu fördern“, am 3. Dezember 1885 las er das vollendete Stück Bettelheim, Chiavacci und Gründorf vor. Die Zensur strich eine harmlose Anspielung auf die lärmenden kroatischen Landtagsitzungen, einen Ausfall gegen die Härte der kapitalistischen Ordnung und zweimal „Maria“ hinter „Jessas“ (!) — Kaiser arbeitete ferner noch mit „Handwerker und Künstler“, „Der Sohn des Fabrikanten“, „Ein Bauernkind“ u. a. vor.

¹⁹⁾ Die Planskizze wollte darstellen, was Mosegger an Dr. Hammer besonders vermifft, das Hinauswachsen des „G'studenten“ aus seinem Milieu. Sie lautet: „Arme Teufel, in Hunger und Elend zu besserem Wissen aufgezogen, dann ohne Stellung, der Arbeit sich schämend, auch ihrer nimmer fähig, halbgelehrtes und unzufriedenes Proletariat. Schreiber, Tramwaykutscher und Kondukteure.“^{b)}

²⁰⁾ Auch Kaisers „Etwas Kleines“ bringt den Weihnachtsmarkt auf die Bühne, nur nicht mit so charakteristisch-persönlichen Farben. Als weiterer Wiener Typus sei wenigstens anmerkungsweise der strafgesetzkundige Strolch hervorgehoben, der den Doktor zu Beginn des zweiten Aktes anfällt: trotz der paar Striche ein meisterhaft gezeichneter Bruder Görg Friedners, des Hoisel-Doisel und der Pölcher aus dem „Geschworenen“. Vielleicht stand dem „armen alten Mann“, der in Wahrheit „jung und kräftig“ ist, u. a. jener „Winringer Poet“ und gewerbsmäßige Bettler Pathe, der nach einem Brief an Ida Christen (9. Oktober 1884) das treffliche Herz des Dichters so trefflich auszunützen mußte.

²¹⁾ Zur ausgezeichneten Badener Aufführung, bei welcher Direktor Schreiber den Thomas und Frau Treumann die alte Hammer gab, drängte sich nach einem Bericht des „Tagblattes“ das Wiener Publikum. In Graz hatte das Stück, wieder unter Schreiber und mit Frau Müller als Mutter, den größten Erfolg seit Morres „s Nullerl“. Am 15. Dezember 1888 folgte zur wehmütigen Genugtuung Anzengrubers das Berliner „Lestings-theater“ mit einer von Possart glänzend inszenierten Vorstellung, bei welcher Possart den Fähnlein und Schönsfeld den Thomas gab. Das „Berliner Tageblatt“ hob in einer schönen Besprechung die Verwandtschaft mit Raimund, Jean Paul und Shakespeare hervor. Unmittelbar nach Anzen-

grubers Tode, am 19. Dezember 1889, brachte das Wiener „Volkstheater“ das Stück mit Martinelli (Thomas), Berg (Mutter Hammer) und Martinelli (Kandl) heraus, doch waren die Bilder des Marktes und der Donaulände ungeschickt gestellt. Rutschera sprach einen von Adolf Fränkel verfaßten Prolog. Am 11. Dezember 1899 folgte das Raimundtheater mit Thaller als Thomas. — Roseggers Anzeige erschien in der Neujahtsnummer 1887 der Wiener „Deutschen Zeitung“ und gipfelte in der Anklage gegen Jauner: „Man wollte durch die Erwerbung des Rechtes nur die Auführung an anderen Wiener Bühnen verhindern. Die Operette duldet neben sich kein Volksstück mehr! Greller und trauriger als durch diese Nachricht können die Wiener Theaterverhältnisse nicht illustriert werden. Der größte Volksdramatiker soll kontraktlich verpflichtet werden, daß er seine Werke nicht zur Auführung bringe.“ Schon am 14. Januar 1887 sprach über Antrag Wilbrandts das von der „Akademie der Wissenschaften“ in Wien eingesetzte Preisgericht (Wilbrandt, Nordmann, Speidel, Zimmermann und Erich Schmidt) Anzengruber den Grillparzerpreis im Betrag von 1800 fl. zu. — Ihren wärmsten Verkünder fand die Komödie gleich den „Alten Wienern“ in E. A. Schönbach.

Zwölftes Kapitel

¹⁾ Das Haus lag in einer Seitengasse, Mayer: jetzt Gyrowezgasse Nr. 10, traurig eingebaut „mitten in einer Reihe stattlicher Villen“. — „Ein Stehpult aus weichem Holze, ein senfbraun angestrichener Schriftenkasten, den man auf den ersten Blick für einen Speiseschrank halten konnte, ein gebrechlicher Schreibtisch, ein Schaukelstuhl und ein paar Rohrstuhl machten den ganzen Hausrat des Arbeitszimmers aus, das nur ein Bild der Mutter, ein Reliefbildnis von Prof. Volin, Dürers Selbstporträt und Lionardos Mona Lisa schmückten. Im anstoßenden Sitzzimmer, in dem der Dichter seinen Getreuen seine neuen Werke vorlas, prangten unter Glas und Rahmen die Blumenstücke der Mutter und Schriftproben des Vaters. (Bettelheim, „Anzengruber“ S. 142.)

²⁾ Vgl. S. 323/26. Urteile Anzengrubers über einzelne Dichter und Richtungen findet man in Bettelheims „Anzengruber“ S. 147/48 und „Neuen Gängen“ S. 33 ff. und besonders in Masaiabeks „Herzerfrischungen“ (Wien Lesk und Schwidernoch) S. 4 ff.

³⁾ Eine alberne Posse „Aber Anton“, bei deren Anfängen Anzengruber seinem Freund Gründorf im Sommer 1888 ein wenig mithalf und die

er sich gegebenenfalls zu überarbeiten bereit erklärte, zählt unter den Werken des Dichters nicht mit. 1892 fiel sie am „Volkstheater“ verdienstmäßig durch.

⁴⁾ Karl Sitter, der unmittelbare Vorgänger Anzengrubers in der Redaktion des „Figaro“, hatte das Blatt 1857 gegründet und im Lauf der Zeit Schlögl, Elmar, Berg, D. Spitzer, die angesehenen Politiker J. N. Berger und Fischhof als literarische Mitarbeiter, als Zeichner Karl Reinhardt, Ferd. Laufberger, R. L. Müller, Fuch und Schließmann gewonnen. Kürzberger hat dem Figaro 1872 im „Aphorismus zur Denkmal-Fest unserer Zeit“ das Ehrenzugnis ausgestellt, daß er gleich dem Pariser „Charivari“, den „Berliner Wespenn“ und dem „Kladderadatsch“ „Den Witz der Nation als wahre Produktionskräfte am Webstuhl der Zeit erscheinen lasse“ und es verstehe, „wie der Blitz zu reinigen und zu erhellen“. — Die regelmäßigen Redaktionstage Anzengrubers, der ursprünglich nur das Hauptblatt und erst nach Elmars Tode auch die Beilage „Wiener Luft“ zu leiten hatte, fielen auf den Dienstag und Mittwoch, über die Menge seiner Beiträge gehen die Angaben Bettelheims und Masaiids stark auseinander, doch dürfte letzterer mit seiner weit bescheideneren Einschätzung aus inneren Gründen und deshalb recht haben, weil er den Betrieb ständig aus der Nähe mit ansah. Ein hübsches Bild aus der Redaktion gibt uns Theodor Jacobsen („Heimgarten“ vom 3. Dezember 1912), erwähnt sei auch der durch eine Notiz des Nachlasses bestätigte Bericht Masaiids, daß Anzengruber einmal nahe daran war, die Duellforderung eines im „Figaro“ beleidigten Aristokraten anzunehmen.

⁵⁾ Anzengrubers Schaffensweise belegen auch seine Gespräche mit Gründorf („Moderne Dichtung“, Brünn, Februar 1890, Bettelheim S. 265), der Bericht Heubergers („Deutsche Kunst- und Musikzeitung“, 1. August 1890) und eines Unbekannten in der „Österreichischen Volkszeitung“ (11. Dezember 1889). Für das Inspiratorische seines Dichtens zeugen sein Brief an Dorn über den Plan des „Vierten Gebotes“, eine Äußerung zu Rosegger, das Erlebnis sei ihm höchstens Gehamme, das andere habe er aus sich selbst, die chaotisch durcheinanderwirbelnde Art mancher Entwürfe, z. B. der Komödie (oder Komödienfolge?) „Chefragen“, und endlich seine Neigung, beim Schreiben im Tonfall der verschiedenen Gestalten laut zu sprechen. Selbst am genug verbinden sich damit sein rastloser, jede Stunde genau einteilender und ausnützender Fleiß, sein Drang, einen Stoff rein aufzuarbeiten, ehe er an einen zweiten ging, damit er „nicht herauskomme, sobald er eine ältere Melodie in seine neue spielen höre“, seine peinliche Gewissenhaftigkeit im Detail, die Sorgfalt im Feilen und in der Druckkorrektur, die ihn sogar auf die verschiedene Form der Punkte, auf Einzelheiten der Rechtschreibung u. dgl. achten ließ.

⁶⁾ Hellenbachs „Insel Mellonta“ und „Vorurteile der Menschheit“ (Wien, Rosner 1879/80) besprach Anzengruber in der „Heimat“ (VIII, 495), doch setzte er sich mit dem letztgenannten Buche auch auf vielen Zetteln des Nachlasses ernsthaft und gründlich auseinander, bisweilen mit Argumenten, die an E. v. Hartmanns Gegenschriften gegen den Spiritismus erinnern. Hellenbach schrieb ferner „Der Individualismus im Lichte der Biologie und Philosophie der Gegenwart“ (1878), „Die neuesten Rundgebungen einer intelligiblen Welt“ (1881) und „Geburt und Tod als Wechsel der Anschauungsform“ (1885). Wie die im Text herangezogene Vorrede zu den ersten Dorfsgängen, brachte auch der „Figaro“ manchen Ausfall gegen den „neuesten Aberglauben“.

⁷⁾ Vgl. auch „Briefe“ I, 286.

⁸⁾ Vgl. „Briefe“ I, 284; II, 71, 102, 117, 142, 165, 244.

⁹⁾ Der Orden wurde von König Maximilian II. von Baiern gegründet und umfaßte 70 bis 80 Männer der Kunst und Wissenschaft. Das Kapitel ergänzte sich über Vorschlag seiner Mitglieder selbst, Anzengruber sollte gemäß Heyßes Antrag als Nachfolger Scheffels eintreten. Nach dem Austritt Heyßes und Schads [die Akten siehe Briefe II, 358 ff.] „gebot“ es dem Hoftheaterintendanten v. Persall sein „Taktgefühl“, Schads „Walpurga“ und Heyßes „Gott schütze mich vor meinen Freunden“ von der Hofbühne auszuweisen. Das ist der — Briefe II, 239 erwähnte — „Persall'sche Fall“, der nach der Fußnote dort dem Gedächtnis Bettelheims und Bolins entfallen ist. — Die Preisrichter der J. P. Müller-Stiftung in Frankfurt, Freytag, Anton Springer und Konstantin Köhler, verliehen 1888 Heyße die große goldene Medaille und je 3000 M. an Anzengruber, Baumbach und E. F. Meyer.

¹⁰⁾ Nach dem Bericht Bettelheims wollte Anzengruber zur Eröffnung des „Volkstheaters“ zuerst ein Wiener Stück „Ruckuck“, schreiben, am 22. Februar 1889 faßte er, dem Räte Bolins folgend, den Entschluß, „Wissen macht Herzweh“ zu dramatisieren, und führte vom 9. März bis 4. April den ersten, bis 17. April den zweiten und bis zum 10. Mai den dritten Akt aus. Zur ersten Unterredung zwischen Bufovicz und Anzengruber, bzw. über die Vorlesung des ersten Aktes vor dem Direktor und des ganzen Werkes vor den Freunden vgl. Bettelheim S. 156 ff. — Die Zensur strich, trotzdem der Dichter sie lobt, alles irgendwie auf die Religion Bezügliche und verwässerte dadurch namentlich die Inszenierung des Leichenzuges. Bei den ersten Aufführungen versagte die Darstellerin der Franzl, gut waren Tyrolt (Andrä), Giampietro (Loisl) und „zündend“ Martinelli (Hubmayr). Zu Anzengrubers Lebzeiten wurde das Stück in Wien vierzehnmal wiederholt und ans Münchner Gärtnerplatztheater übernommen. —

Die Besprechungen lauteten (und lauten auch heute noch) ziemlich kühl, das klerikale „Vaterland“ wetterte gegen eine angebliche Verspottung des Rosenkranzes, die N. Fr. Presse mit ebensoviel Grund gegen einen antisemitischen Ausfall. Eine Selbstanzeige steht im „Figaro“ vom 21. September. — Erster Druck 1889, Dresden bei C. Pierfon.

¹¹⁾ Sofort nach der ersten Aufführung bezeichnete Erich Granichstädten in der „Presse“, neuerdings Bettelheim die unschuldig wegen Mordes verurteilte Prostituierte Katharina Steiner als den auslösenden Anlaß des Werkes. Wichtig ist daneben die Tradition der Wiener Dienstbotenstücke seit Schilbbach, so Bergs „Ein Wiener Dienstbote“, Langers „Ein Wiener Werckelmann“ und namentlich das in vielen Einzelheiten auffallend ähnliche Charakterbild Therese Megerles „Ein weiblicher Monte-Christo“, das ich in der „Wiener Abendpost“ vom 2. August 1918 näher beschrieb. Anzengruber selbst hat in der Novelle „Makulatur“ die Zerstörung einer Ehe aus ähnlichen Gründen nochmals geschildert, einen Leichenzug wollte er schon in der Jugendarbeit „Er heilt seine Liebe“ auf die Bühne bringen, doch veranlaßte ihn damals dieser Umstand, das Drama zu verbrennen.

¹²⁾ Die Festrede sollte Gründorf halten, eine von Juch gemalte Porträtpuppe Anzengrubers mit von Chiavacci verfaßten und von Martinelli gesprochenen Worten scherzhaft abwehrend antworten. Ferner gab es ein Festgedicht Scheinberas, ein Scherzblatt Juchs, auf welchem Saturn dem Dichter die Sanduhr entgegenhält, und als Geschenk ein Aquarell Alts. Glückwünsche schickten u. a. Friedrich Adler, Brahm, Paul Lindau, Mauthner, Saar, Schlenker, Erich Schmidt und Wilbrandt. Anzengruber dankte in Nr. 49 des „Figaro“ mit drei Strophen, deren letzte lautet:

„Doch ich, ich weiß für alle Güte
Nicht andern Dank sonst zu entrichten,
Als daß ich das Versprechen gebe:
Ich werd' schon fleißig dafür dichten!“

¹³⁾ Das Begräbniß wurde vom Schriftstellerverein Concordia veranstaltet, das Abgeordnetenhaus setzte dazu auf Antrag Berganis die Sitzung aus, die Gemeinde bewilligte über Noskes Antrag ein Ehrengrab. Bei der Leichenseier in der Mariahilferkirche waren der Bürgermeister, die Führer der deutschen Parteien, viele Künstler und Theaterleute zugegen, am Grabe sprachen der Obmann der Concordia, Spiegl, Dir. Bukovicz und Ganghofer. Seine im übrigen wohlgelungene Rede findet man in Chiavaccis „Ganghofer“, S. 95 ff. Das „Deutsche Volkstheater“ und das Berliner „Lessingtheater“ (Prolog von Ludwig Fulda) veranstalteten Trauervorstellungen, die Wiener Studentenschaft einen Trauerkommers, unter den

warmen und ausführlichen Zeitungsnachrufen verdienen der feinsinnige Brief „Neues aus Kirchfeld“ (Wiener Tagblatt vom 12. Dezember) und das Gedenkheft des „Figaro“ besondere Erwähnung.

¹⁴⁾ Dem Kuratorium gehörten u. a. die Herausgeber der „Gesammelten Werke“ Bettelheim, Chiavacci und Schembera, als Obmann Alt, ferner Bufovicz, Gründorf, Holzinger, Jacobsen, Juch, Martinelli und Schlögl an. Es brachte zunächst durch Mustervorstellungen die Kosten für ein Grabmal auf, das Bildhauer Johannes Scherpe 1893 ausführte: Ein Bauernmädchen erfährt unterwegs jählings durch ein Marterl den Heimgang des Dichters und klammert sich laut aufschluchzend an den Pfahl des Bildstockes, „dessen Botivtafel porträtgetreu die Züge Anzengrubers vergegenwärtigt“. Der Überschuß des Grabmalfonds lieferte den Grundstock zu dem gleichfalls von Scherpe stammenden Denkmal auf dem Schmerlingplatz (1905): Auf einem Felsen, an dessen Fuß der Steinklopferhanns sitzt, verträumt lächelnd und das Veil zwischen den Füßen, steht oben Anzengruber und sinnt ins Land hinaus. Er ist im Mantel und hält den Hut in der linken, den Stock in der rechten Hand. Die Vereinsamung des Dichters mitten im Großstadtlärm wird durch dieses mitten ins Baumgrün eingebettete Standbild wundervoll veranschaulicht. Ferner gibt es in Wien Gedenktafeln an des Dichters Geburts- und Sterbehäus (von E. Pendl 1897) und an seiner Penzinger Villa (von Juch jun.). In Bruck a. M. wurde 1911 an Anzengrubers einstigem Wohnhaus gleichfalls eine Gedenktafel enthüllt.

Dreizehntes Kapitel

¹⁾ Anzengruber faßte unter diesem Titel bloß die ursprünglich in Linz aus „Nord und Süd“ veröffentlichten Studien „Wie der Huber unglaublich ward“, „Der Gottüberlegene Jakob“, „Die fromme Kathrin“ und „Das Sündkind“ zusammen, tatsächlich aber paßt der Name auf gut die Hälfte seiner Dorfgeschichten.

²⁾ Als Erlebnisquelle kommt vielleicht Anzengrubers Friedhofsbesuch in Leoben (1875 „Eine Erholungsreise“, Werke I, S. LXXIV) in Betracht, auch der Stelzfuß-Poldl sinnt schon über Gräberinschriften nach. Der Nachlaß endlich enthält folgenden Entwurf: „Ein Grab. Vor 200 Jahren war der hier eingeschlossene Staub ein Schrecken seiner Zeitgenossen. Jetzt sind der Gegenstand der Furcht und die Fürchtenden verweht. Staub! — Betrachtung.“ Für Anzengrubers eigene Wertung der Friedhoffstimmung, die

ihm schon durch das Andenken der Mutter teuer war, sprechen auch die Feuilletons „Allerseelen“ und „Gräberelend“, Auseinandersetzungen, die schon wegen des innigen Zusammenhanges zwischen Unsterblichkeit und religiösem Grundgefühl über das Innere Anzengrubers manches auszusagen wissen.

³⁾ Als Vorläufer dieser Gruppen von Geschichten kann man den Dramenplan „Man lebt nur einmal“ (1877, vgl. S. 411) betrachten, insofern auch er schon eine falsche „Devise“ widerlegen wollte.

Literatur

(Wichtige oder denkwürdige Schriften sind durch * in besonderen Fällen durch ** bezeichnet.)

A. Gesamtausgaben

- **1. Herausgegeben und eingeleitet von Anton Bettelheim. 10 Bde., 3. Aufl. Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger (Vergriffen). Ergänzt durch die „Lezten Dorfgänge“, 1 Bd. (im vorliegenden Buche als „Werke XI“ bezeichnet) und durch die „Briefe“ 2 Bde., herausgegeben von Bettelheim.
- **2. Unter Mitwirkung Karl Anzengrübbers. Kritisch herausgegeben von Rudolf Lasker und Otto Rommel, 15 Bde., Wien, Anton Schroll u. Comp. Im Erscheinen. Bisher kamen heraus: Bd. VII (Dramatischer Nachlaß), Bd. VIII „Gott und Welt“ (nachgelassene Aphorismen), Bd. IX „Der Schandfleck“, Bd. XI—XIII (Dorfgänge und Vorstadtgeschichten). Zur Kenntniß des Dichters tragen Bd. VII (s. unter 15) und noch mehr Bd. VIII grundlegend Neues bei, weil sich erst in den Notizen des Nachlassers, die ich übrigens alle benützen durfte, die Persönlichkeit hüllenlos zeigt. Sehr wichtig werden noch Bd. I (Gedichte und dramatische Fragmente) und Bd. XV (Nachlese) werden. Wie bisher die unter 1., wird fortan diese unter 2. genannte Ausgabe die Grundlage aller wissenschaftlichen Forschung bilden.
- 3. Herausgegeben von Anton Bettelheim, Berlin, Bong u. Comp. (noch nicht erschienen).
- 4. Herausgegeben von Eduard Castle, Leipzig, Hesse und Becker (noch nicht erschienen).

B. Auswahl-Ausgaben

- 5. Herausgegeben von Karl Rosner, 5 Bde. Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.
- 6. Herausgegeben von Karl W. Neumann, 5 Bde. Leipzig, Reclam.
- 7. Herausgegeben von Karl Hans Strobl, 3 Bde. München, Kösl.
(Alle drei mit gut unterrichtenden Einleitungen, von denen die zu 6 und *7 auch als Sonderdruck erschienen sind.)

C. Einzeldrucke

(soweit nicht in 1 aufgenommen)

8. „Die Tochter des Bucherers“, 9. „Ein Faustschlag“, 10. „Aus 'm gewohnten G'leis“, 11. „Brave Leut' vom Grund“ (vergriffen), alle Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. Zur Textkritik vgl. „Herausgestrichenes, Hineingetragenes und Eingerrichtetes. Änderungen in einigen dramatischen Werken Ludwig Anzengrubers“, Wien 79, L. Kosner (vergriffen).
12. „Bekannte von der Straße“, Genrebilder, Leipzig 1881, R. F. Albrecht.
13. „Allerhand Humore“, Kleinbäuerliches etc., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 17. Aufl. 1917. [Die Geschichten der Sammlungen „Feldrain und Waldweg“, „Launiger Zuspruch und ernste Red'", „Kleiner Markt“ und „Wolken und Sunn'schein“ gingen in Bb. III—V von 1. ein.]
14. „Die Kameradin“, Erz., Dresden, H. Minden, 3. Aufl.
15. „Die schauerliche Plunzen“, „Der Reformtürt“, „Die Libelle“, „Der Sackpfeifer“, „Der ewige Jud“, „Glacéhandschuh und Schurzfell“, „Ein Geschworener“ in Bb. VII von 2.

D. Gesamtwürdigungen

- **16. Anton Bettelheim: „Anzengruber. Der Mann. — Sein Werk. — Seine Weltanschauung.“ Berlin 1890, E. Hofmann u. Comp. (jetzt Leipzig, Quelle und Meyer), 2. Aufl., 1898. Voran ging ein Aufsatz in „Westermanns Monatsheften“ September 1886; ergänzt durch Einzelaufsätze in „Briefe“ (1); „Deutsche und Franzosen“, Wien 1895, Hartleben; „Acta diurna“ ebenda, 1899; „Biographenwege“, Berlin 1913, Gebr. Paetel, durch
17. Ds.: Beiträge in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“ (1899) und
18. der „Münchener Allgemeinen Zeitung“.
- *19. Derselbe: „Neue Gänge mit Ludwig Anzengruber“, Wien 1919, E. Straße.
20. Sigismund Friedmann: „Ludwig Anzengruber“, Leipzig 1902, H. Seemann. Breit und unbedeutend.
- *21. J. J. David: „Anzengruber“, Berlin, o. J., Schuster und Löffler.
- **22. Julius Bab: „Anzengruber“, Berlin 1904, Gose und Tschaff.
23. A. Feierfeil: „Ludwig Anzengruber. Sein Leben und Dichten.“ Prag 1908, Calve.
- *24. Julius Duboc: „Reben und Ranken“, Halle 1879, Geseuius.

25. Wilhelm Scherer: „Kleine Schriften, II. Bd., Berlin 1893.
- *26. Berthold Auerbach: „Dramatische Eindrücke“, Stuttgart 1893, Cotta.
- *27. Adam Müller-Guttenbrunn: „Im Jahrhundert Grillparzers“, Wien 1893, Rirchner und Schmidt.
- *28. Rich. v. Muth: „Die deutsche Dichtung in Österreich 2c.“, Programm der Landesoberrealschule Wiener-Neustadt 1895/96.
- *29. Otto Ernst: „Blühender Lorbeer“ 1896, Neuauflage Leipzig 1910, L. Staackmann, I. Bd.
- *30. Hans Sittenberger: „Studien zur Dramaturgie der Gegenwart“, I. Reihe, München 1898, C. F. Beck.
- *31. Franz Servaes: „Präludien“, Berlin 1899, Schuster und Löffler.
32. R. M. Meyer: „Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts“, Berlin 1899, Georg Bondi.
33. A. E. Schönbach: „Gesammelte Aufsätze“, Graz 1900, Leuschner und Lubensky.
34. Aug. Sauer: „Gesammelte Reden und Aufsätze“, Wien 1903, Fromme.
35. Fritz Mauthner: „Totengespräche“, Berlin 1906, A. Zunker.
- *36. Otto Brahm: „Kritische Schriften über Drama und Theater“, Berlin 1913, Fischer.
Ferner Zeitschriftenaufsätze in
- *37. „Gegenwart“, Februar 1875 (Fritz Mauthner), *März 1875 (Paul Lindau).
38. „Die Heimat“, Oktober 1876.
- *39. „Nord und Süd“, 1877, 2. Bd. S. 235/48 (Jos. Rank).
- *40. „Germania“ vom 30. X. und 5., 6. und 10. XI. 1879, „Ein gefährlicher Autor“.
- *41. „Unsere Zeit“, Leipzig 1880, II. Bd. (S. Feldmann).
42. „Deutschland“, eine Wochenschrift, 1889 (F. Mauthner).
43. Nekrologe von Paul Schlenker („Bosfische Zeitung“), Leop. Schönhoff („Frankfurter Zeitung“) Dezember 1889, Wittmann („N. Fr. Presse“), Müller-Guttenbrunn („Deutsche Zeitung“), *B. B—t. (Österr. Volkszeitung), Lud. Geiger und M. Harden („Die Nation“ Nr. 10 und 12), L. Hevesi („Fremdenblatt“ und „Gegenwart“ 1890, Bd. 38), Gründorf („Moderne Dichtung“, Brünn, Februar 1890).
44. „Deutsche Literaturzeitung“ 1891, Nr. 10 (Erich Schmidt).
45. „National-Zeitung“ 1891 (R. M. Werner).
- *46. „Die Grenzboten“ vom 2. IV. 1891, II S. 34—49 (M. Meier).
47. „Zeitschrift f. d. öst. Gymnas.“ 1892 S. 55/61 (D. F. Walzel).
- *48. „Die neue Zeit“, XIII 2, 1895 (Vom sozialdemokratischen Standpunkt).
49. „Münchener Allg. Zeitung“ vom 16. Juni 1896 (Bolin).
50. „Breslauer Zeitung“, 9. XII. 1899 und a. a. O. (D. Maas).

- *51. „N. Fr. Presse“ vom 30. XI. und 1. XII. 1899 (M. E. delle Grazie).
- 52. „Deutsche Revue“, Dezember 1899 (Jos. Lewinski).
- 53. „Berliner Zeitung“, 1900, Nr. 35, Beilage (Er. Schläpfer).
- 54. „Deutsche Welt“, 1902, Nr. 20 (Karl Berger).
- 55. „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“, 1902, XVI, S. 640/46 (R. Petsch).
- 56. „Janus, Blätter für Literaturfreunde“, 1903, S. 506, 545; 1904, Heft 11|12 (R. Thumser).
- 57. „Kunstwart“ XXIII. 1. Bd., 1908 (Willy Rath).

E. Persönliches und Erinnerungen

- 58. Peter Rosegger: „Meine Ferien“, Wien 1883.
- 59. —, — „Ein Gedenken an Ludwig Anzengruber“, „Heimgarten“ XIV 5, Februar 1890.
- *60. —, — „Gute Kameraden“, Wien 1893, Hartleben.
- *61. —, — „Etwas von Ludwig Anzengruber“, „Heimgarten“ XXVI 5, Februar 1902.
- 62. —, — „Mein Weltleben“, Leipzig 1902, Stadtmann (bringt wenig über Anzengruber).
- *63. —, — „Anzengruber-Geschichten“, „Heimgarten“ XXIX 12, September 1905.
- *64. —, — „Gespräche mit Anzengruber“, „Die Zukunft“ XV 4 vom 27. X. 1906.
- *65. Friedr. v. Kadler: „Anzengruber in Marburg“, Friedr. Jungs „Deutsche Wochenschrift“ vom 13. I. 1884 (Jägers „Wiener Almanach“ 1903).
- 66. Karl Gründorf: „Kleine Anzengruber-Geschichten“, „Fremdenblatt“ 345 vom 15. XII. 1889.
- 67. —, — „Aber Anton, mein Kompagniestück mit Anzengruber.“ Ebenda Nr. 35, 1893.
- 68. —, — „Auch eine Gedenktafel“, „Deutsches Volksblatt“ vom 1. V. 1897.
- *69. —, — „Anzengrubers Hochzeitstag“, „Heimgarten“ XXVI 7, April 1902.
- 70. R. F. Albrecht: „Erinnerungen an Ludwig Anzengruber“, Newyorker Staatszeitung, Dezember 1889.
- *71. Binzenz Chiavacci: „Anzengruber-Erinnerungen“, „Wiener Tagblatt“ vom 14. XII. 1889 und 8. XII. 1899, „Österr. Volkszeitung“, 1909, Nr. 339.
- 72. —, — „Ludwig Ganghofer“, Stuttgart 1905, Bonz.
- 73. „Anzengruber als Beamter“, „Österr. Volkszeitung“ vom 11. XII. 1889.

74. Richard Heuberger: „Erinnerungen an Ludwig Anzengruber“, „Deutsche Kunst- und Musikzeitung“ XVII. 198 vom 1. VIII. 1890.
- *75. Ludwig Martinelli: „Ludwig Anzengruber, Ein Gedenkblatt“, „All. Wiener Extrablatt“ vom 6. III. 1890.
- *76. Leop. Kosner: „Erinnerungen an Ludwig Anzengruber“, Wien 1891, Neudruck in:
 — „—“ „Schatten aus dem alten Wien“, Berlin 1900, Meyer und Jessen.
77. — „—“ „Aus den Papieren eines Wiener Verlegers“, herausgegeben von F. A. Mayer, Wien 1908, Braumüller.
- *78. Franz Lipka: „Aus Anzengrubers Lehr- und Wanderjahren“, „All. Wiener Extrablatt“ vom 8., 9., 23., 30. Dezember 1891.
- *79. F. F. Masajdek: „Serzerfrischungen“, „Erinnerungen an Ludwig Anzengruber“, Wien 1893, Lesk und Schwidernoch.
80. — „—“ „Neue Folge“, „Deutsche Zeitung“ 1902, Nr. 10 954, 10 965, 11 034.
81. — „—“ „Gespräche mit Ludwig Anzengruber“, Ebenda 1900, Nr. 10 260.
82. Rechenschaftsberichte des Grab- und Denkmal-Komitees, Wien 1893, 1905; dazu vgl. die Biographie Bettelheims (Nr. 16) und F. J. Böhm über die Denktafelenthüllung in Bruck a. M. 1911.
- *83. Joseph Rank: „Erinnerungen an Ludwig Anzengruber“, „Biogr. Blätter“ 1896, II S. 222/26.
84. Anton Bettelheim: „An den Freundeskreis der Anzengrube“, in „Acta diurna“ (Nr. 16) 1899.
- *85. — „—“ „Anzengruber und der Maximilianorden“ in „Briefe“ II, 1902.
- *86. — „—“ „Anzengruber und Martinelli“, „Österr. Rundschau“ 1906, VII S. 107/13.
87. A. Lindner: „Ludwig Anzengruber und Ludwig Martinelli“, „Bühne und Welt“, VI 2 (1904).
- *88. Anton Bettelheim: „Anzengruber und Fuch“, „Neues Wiener Tageblatt“ vom 24. IV. 1908 (s. auch Nr. 16 „Biographenwege“).
- *89. — „—“ „Anzengruber und Ad. Müller sen.“, „Der Merker“, I 1, vom 10. X. 1909 (s. auch Kap. V, Anm. 14).
- *90. — „—“ „Anzengrubers letzte Notizbücher“, „Anzengrubers Lebenskalender“, „Der Schriftenkasten Anzengrubers“, „Anzengruber und die Theaterzensur“, „Anzengruber und Alt“, „Anzengruber und Holzinger“ in Nr. 19.
91. B. R. Lecher: „Anzengruber und sein erster Wurzelsepp“, „Heimgarten“ XXVI 1, Oktober 1901.
- *92. Wilhelm Bolin: „Ludwig Anzengruber, Erinnerungen und Streiflichter“, „Euphorien“ 1902, IX 398—417.
- *93. „Die Kinder Anzengrubers“, „Lit. Echo“ 1903, VI 288/89.

94. „Aus dem Nachlaß der Gasmeyer“, „N. W. Extrablatt“ vom 12. IV. 1903.
- *95. „Josephine Gasmeyer an Ludwig Anzengruber, ungedruckte Briefe“, „N. Fr. Presse“ 1912, 5. und 6. III.
96. Joseph L. Haase: „Zur Erinnerung an Ludwig Anzengruber mit ungedruckten Briefen“, „Deutsche Arbeit“ II 6, vom März 1903.
97. Adolf Wilbrandt: „Erinnerungen“, 1904 in der „N. Fr. Presse“; Stuttgart 1905, Cotta.
- *98. Rudolf Tyrolt: „Aus dem Tagebuche eines Wiener Schauspielers“, Wien 1904, Braumüller.
99. — „Erinnerungen an Ludwig Anzengruber“, „N. Fr. Presse“ 1909/10 Nr. 16 271, 16 302.
100. — „Vom Lebenswege eines alten Schauspielers“, Wien 1914, F. Arnold.
101. Ad. Müller-Guttenbrunn: „Erinnerungen an Ludwig Anzengruber“, „N. Wiener Journal“, 24. XII. 1905.
102. Alfred Klar: „Ludwig Anzengruber“, „Neue Revue“, 1908 I.
103. Philipp Löwe: „Ungedrucktes von Ludwig Anzengruber“, „Das Forum“ (Wien) II 9, vom 15. IX. 1908.
- *104. Karl Anzengruber: „Ludwig Anzengruber als Vater“, „Neues Wiener Tagblatt“, 1909, Nr. 264.
- *105. D. E. Deutsch: „Aus Anzengrubers Schmierenzzeit“, „Die Zeit“ (Wien) Nr. 2189 vom 27. X. 1908.
- *106. — „Aus den Schauspielerjahren Anzengrubers“, „N. Fr. Presse“ vom 8. XII. 1909.
- *107. — „Anzengruber und das Wiener Harmonietheater“, „Der Merker“ III, 1912, S. 531, 583, 620.
108. Ludwig Ganghofer: „Lebenslauf eines Optimisten“, III. Bd., Stuttgart 1909, Bohn.
- *109. Theod. Jacobsen: „Persönliche Erinnerungen an Ludwig Anzengruber“, „Heimgarten“ XXXVI 3, Dezember 1911.
110. Ad. Sonnenthal: „Briefwechsel“, Stuttgart 1912, Deutsche Verlagsanstalt.
111. Joseph Bendel: „Erinnerungen an Ludwig Anzengruber“, „Die Duell“ (Leipzig) VII 1 vom 9. X. 1913.
- *112. F. J. Böhm: „Gedenkblätter an Ludwig Anzengruber“, Breslau 1915, Schottländer. (Erinnerungen von Bolin, Chiavacci, Tyrolt, Fraungruber, Schlesinger und Würdigungen durch Ebner-Eschenbach, B. v. Suttner, Müller-Guttenbrunn, Karl Ettlinger, M. E. delle Grazie, Diebig, Seyse u. a.). Hier und in Nr. 7, 19, 21, 120 auch viele Bilder.

F. Der Kreis um Anzengruber

- *113. Johann Anzengruber: „Berthold Schwarz“, Wien 1890, Daberkow.
- 114. A. Schumacher: „Erinnerung an einen Heimgegangenen“ (Joh. Anzengruber), Wien 1845, A. Strauß Wwe.
- *115. Über Schumacher s. 16 (Biographie) und 19.
- *116. Friedrich Schögl: „Gesammelte Werke“, eingeleitet von F. Lemmermeyer, Wien, Hartleben.
- 117. Ottokar Tann-Bergler: „Aus Fr. Schögl's Nachlaß“, „N. W. Journal“ 1895, Nr. 733/34, 748, 754.
- 118. P. Rosegger: „Konrad Deubler“, „Heimgarten“ August 1886, S. 235/42.
- 119. A. Dodel-Port: „Konrad Deubler“, zuletzt Stuttgart 1909, F. Lehmann.
- 120. G. Schneider: „Zeichner, Maler und Bildhauer G. Zuch“, Leipzig 1912, Volger.
- 121. A. Bettelheim: „Die Stiftung eines Wiener Strafrichters“ (Holzinger), „Die Nation“ XIX (1902), S. 300/01; s. auch Nr. 19.
- 122. Über *Martinelli und *Chiavacci s. Nr. 19.
- 123. „Julius Duboc“, Bettelheims „Biogr. Jahrb.“ Bd. 8.
- *124. A. Bettelheim: „An Rosegger“, „Briefe“ I.
- *125. Bulliod-Necker: „P. Rosegger“, Leipzig, Städtmann.
- 126. E. Chatelain: „Drei Jahre im Meidlinger Theater“, „Der junge Rikeriki“ (Wien), 1888, Nr. 516, Beilage.
- 127. Dominik Klang: „Theatergeschichten“, Graz, Wagner.

G. Anzengrubers Kunst und Weltbild

- 128. R. Kinzel: „Anzengruber als Dramatiker“, Leipzig 1907, F. Engelmann.
- *129. A. Büchner: „Zu Ludwig Anzengrubers Dramatechnik“, Diss. Gießen, Darmstadt 1911, S. Uhde.
- 130. A. Etára: „Die Dramaturgie nach kathol. Grundsätzen“, Wien 1893, Doll.
- 131. „Anzengruber als Librettist“, „Illustr. Wien. Extrablatt“ 17. XII. 1889.
- 132. A. Bettelheim: „Anzengruber und Milöcker“, „Neues Wiener Tagblatt“ 1900 Nr. 27.
- *133. Siegm. Feldmann: „Anzengruber als Erzähler“, „Wiener Abendpost“ vom 9.—11. XII. 1879.
- 134. R. Kinzel: „Anzengruber als Erzähler“, „Aus Höhen und Tiefen“ 1908, XI. 129—69.

- *135. Anton Bettelheim: „Anzengruber und Auerbach“ f. Nr. 16 „Biographenwege“ und
- *136. — „Berthold Auerbach“, Stuttgart 1907, Cotta.
- 137. L. Löffler: „Die deutsche Dorfdichtung“, Salzingen 1907, Scheermesser.
- 138. Fr. Dösel: „Ludwig Anzengruber in seinen Briefen“, „Westermanns Monatshefte“ 1902, Nr. 548 über den gleichen Gegenstand:
- 139. P. Rosegger („Heimgarten“, Februar 1902), E. Heilborn (Nationalzeitung Berlin, 1902 Nr. 41), Monty Jacobs („Der Tag“, 1902, Nr. 93), J. J. David („Die Nation“ XIX S. 203/05), F. Poppenberg („Neue Deutsche Rundschau“ 1902, Nr. 3).
- 140. A. Bettelheim: „Anzengruber im Selbstgespräch“ f. Nr. 19.
- *141. Otto Rommel: „Die Philosophie des Steinflopperhanns“ (Feuerbach!) „Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht“ XXXIII 1—3; f. auch das **Nachwort zu Nr. 2 VIII.
- 142. „Anzengrubers Humor“, „Berliner Neueste Nachrichten“ 1903, Nr. 161.
- 143. R. M. Werner: „Anzengruber und die Kanzel“, „Magazin f. Lit.“ LX (1891), S. 682.
- 144. Ad. Müller-Guttenbrunn: „Ludwig Anzengruber“, „Fremdenblatt“ 1894, Nr. 327.
- 145. R. Solzer: „Anzengruber als Erzieher“ in Nr. 106; vgl. Nr. 51.
- 146. Stephan Großmann: „Anzengruber und die Wiener“, „Arbeiterzeitung“ 1909, Nr. 341.
- 147. R. H. Strobl: „Anzengruber und das Wienertum“, „Neues Wiener Tagblatt“ vom 9. und 10. I. 1920 (aus 7).
- 148. Betty Mayer: „Anzengrubers Frauengestalten“, Vortrag 1911, Neuruppin 13, E. Buchbinder.
- 149. Hilba Mical: „Die Namengebung bei Ludwig Anzengruber“, „Österr. Zeitschrift f. Lehrerbildung“, VIII (1915) S. 1—8.
- 150. Alfr. Frh. v. Berger: „Anzengruber und das Burgtheater“ in „Studien und Kritiken“, I. Bd., Wien 1896.
- 151. A. Bettelheim: „Dgl.“ „Münchener Allgem. Zeitung“ 1891, Nr. 177.
- 152. — „Die Zukunft unseres Volkstheaters“, B. 1892, Fontane.
- 153. A. Meister: „Anzengruber und das Theater“, „Die Wage“ (Wien 1910), XIII, S. 34/35.
- 154. L. Schönhoff, S. u. J. Hart: „Die Anzengruber-Spiele im Deutschen Theater“, Berlin, „Der Tag“ 1905, Nr. 233, 237, 243, vgl. dazu die Bilder in:
- 155. „Anzengruber-Album“, Berlin-Steglitz, Neue photogr. Gesellschaft.
- 156. „Anzengruber und Jauner“, „Wiener Abendpost“ 1900, Nr. 45.
- 157. A. Bettelheim: „Anzengruber und die heutige Bühne“, „Münchener Allg. Zeitung“, 14. III. 1914 — f. auch Nr. 112 (Kaim).

158. A. Bettelheim: „Anzengrubers Nachlaß und Vermächtnis“ in Nr. 19.
159. S. Sittenberger: „Anzengruber und das neuere Volksstück“ in Nr. 30.
160. Otto Böll: „Die Entwicklung der naturalistischen Form im jung-deutschen Drama“, Halle 1910, Geseuius.
161. E. Granichstädten: „Anzengruber und Gerhart Hauptmann“, „Die Presse“, Wien 1894, Nr. 50/51, 54.
162. S. R. Nagel: „Ibsen und Anzengruber“, „Ostdeutsche Rundschau“, Wien 1899, Nr. 69/70.

H. Einzelwerke

(Aufführungsberichte sind im allgemeinen in den Anmerkungen angeführt).

163. A. Bettelheim: „Zu den Quellen des ‚Pfarrer v. Kirchfeld‘“, „Münchn. Allg. Zeitung“ 1896, Beilage 133 (Zentsch) und ebenda 1898, Beilage 226 (Saar); — s. auch Nr. 16 „Biographenwege“.
164. Wilh. Bolin: „Unläßlich Anzengrubers ‚Meineidbauer‘“, „Euphorion“ 1913, S. 1/2.
165. —, — „Der Menschenfeind“, ebenda 1912.
166. L. v. Schroeder: „Der Steinklopferhanns und Bhagavadgita“ in „Reden und Aufsätze“ L. 1913, Haffel; — s. Nr. 141.
167. Friedrich Adler: „Der G'wissenswurm. Zu Anzengrubers Motiven“, „Österr. Rundschau“ XXVII 1.
168. Julius Duboc: „Ein vergessener Anzengruber“ [„Hand und Herz“], „Magdeburger Zeitung“ 1901, Nr. 316.
169. Heinrich Homberger: „Der ledige Hof“, „Magazin f. Lit.“ 17. III. 1877.
170. A. Bettelheim: „Ein Geschworener“ in Nr. 19.
171. Ludwig Speidel: „Der Kampf um das 4. Gebot“, „N. Fr. Presse“ 15. XI. 1890.
172. Franz Mehrling: „Das 4. Gebot“, „Freie Volksbühne“ 1893 — s. Nr. 112 (Rhuenberg).
173. B. Kawerau: „Ein soziales Drama“ [„Ein Faustschlag“]. „Mehr Licht“ (1879), I 23.
174. A. Bettelheim: „Brave Leut' vom Grund“ in 16 („Deutsche und Franzosen“).
175. —, — „Lezte Dorfgänge“, ebenda.
176. Wilh. Bolin: „Anzengrubers Romanerstling“, „Euphorion“ XV 1908; — s. Nr. 1 („Briefe“ II) und Nr. 24.

Die Literatur zu Kap. I und IV hier im einzelnen anzuführen, muß ich mir aus Raumgründen versagen. Alles Wissenswerte über

J. Oesterreich 1839—89

stellt

177. Rich. Charnak: „Wegweiser durch die Lit. der österr. Geschichte“ (Stuttgart 1912, Cotta) erschöpfend zusammen.

K. Das altösterreichische Theater

- **178. J. W. Nagl und J. Zeidler: „Deutschösterreichische Literaturgeschichte“.
- **179. D. Rommel: „Alt-Wiener Volkstheater“, 7 Bändchen, Teschen, Prochaska, und
- **180. J. Nabler: „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“, bes. Bb. III. Hier noch nicht erwähnt sind die wichtigen Forschungen von
- **181. Moriz Enzinger: „Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert“ (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin).
- *182. Gustav Gugitz: „Der Weiland Kasperl (Johann La Roche)“, Wien 20, Straße.
- *183. Ad. Müller-Guttenbrunn: „Österreichs Literatur- und Theaterleben“, Wien 1918, Fromme. — Neben ihm und den oben erwähnten Schriften von Zeidler, Rommel und Nabler führen am bequemsten in den Stoff ein:
- **184. Eduard Bauernfeld: „Intermezzo. Die Wiener Volkskomödie“ in „Aus Alt- und Neuwien“ 1873, jetzt in „Werke“, herausgegeben von Horner, L., Hesse und Becker.
- **185. Friedrich Schögl: „Vom Wiener Volkstheater“, Teschen 1883, Prochaska.
- **186. Eduard Gätzle: Einleitung zu Raimunds Werken, Leipzig, o. J., Hesse und Becker.
- *187. Stephan Hock: „Von Raimund bis Anzengruber“, Grillparzer-Jb. XV.
188. Wilhelm Rosch: „Dgl.“, „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“, 1. I. 1912.
- *189. Karl Glossy: „Katalog der theatergeschichtlichen Ausstellung der Stadt Wien“, 1892.
- **190. „Wiener Theater-Repertoire“, zirka 400 Theaterstücke der Zeit, Wien 1853 ff., Wallishausser.
- **191. „Neues Wiener Theater“, Wien 1872 ff., L. Rosner.

Register

(Wichtigere Stellen sind durch Fettdruck hervorgehoben. Angaben mit vorgelegter römischer Ziffer verweisen auf die Anmerkungen S. 363 ff., also z. B. IV 1, 3, 5, auf die 1. 3. und 5. Anmerkung des IV. Kapitels.)

I. Anzengrubers Leben, Persönlichkeit und Kunst

- Arbeitsweise** 48, 100, 104—106, 121, 125—126, 128, 146, 165 bis 166, 198, 214, 234—236, 247 bis 248, 271, 277, 287, 298, 300 bis 301, 316, 319, 337, 345, 349, 427, 428 (Nr. 167); VI 8, VII 1, 6, 24, 26, 30, VIII 12, 14, X 4, XI 2, 13, XII 5, 11, XIII 2—3.
- Aufführungen** 106—107, 123—124, 146—148, 150, 173, 181, 198 bis 199, 206, 213, 219, 221, 240, 255 bis 256, 270, 278, 306—307, 313, 326—327, 330, 427; V 7, 8, VI 9, 17, VII 9, 13, 23, 27, 29, VIII 4, 10, 11, IX 4, X 6, 7, 9, 10, XI 1, 2, 9, 11, 16, 17, 21, XII 10.
- Bauern**, zur Psychologie der 74, 81, 87, 131—132, 143—146, 242 bis 243, 284, 328—329, 337—357; II 2, 6, VI 8.
- Berufe**, „bürgerliche“ 47—48, 133 bis 134, 158, 423; III 7, VI 1, 2.
- Briefe**, siehe Selbstdarstellungen u. Reg. II D.
- Bühnen**, Verhältnis zu den 107 bis 108, 122—125, 147, 150, 152, 158, 206, 221, 233, 237—240, 250, 255—257, 313—314, 326 bis 328, 424—427; VI 17, VII 23, VIII 7, 10, IX 2, XI 2, 11, 13, 21.
- Chronologie der Werke** 104, 112, 123, 128, 157, 236, 242—244, 316; V 10, 17, VII 18, IX 6.
- Druck der Werke** 127, 156, 233—234, 284, 334, 420—421; VII 9, 23, 27, 28, VIII 2, 5, 7, 11, IX 3, 6, X 2, 6, 9, 11, XI 1, 11, 13, XII 10, 14.
- Ehe- und Familienleben** 33, 37, 43 bis 44, 46, 152, 158—163, 231 bis 233, 248, 283, 315, 330—331, 332, 334—336, 359, 423—425; XI 12.
- Eheproblem** 108—111, 159, 163, 210, 212, 214, 219, 224, 258, 283, 295, 305—306, 311, 328—329; VIII 9, 12, 14, XII 5.
- Ehrungen** 148, 237, 313, 327, 332, 424; IX 4, XI 21, XII 9, 12, 14.
- Eigenart als Künstler.**
- Allgemeines. Der Dramatiker** 28, 48—49, 51, 81, 104—106, 109, 111, 135, 138, 140, 142, 144 bis 146, 165—166, 180, 192, 197, 199, 204—205, 207—209, 210, 212, 214, 216, 219, 222 bis 223, 240, 270, 284—286, 289, 299—300, 305, 307, 319, 329, 337—339, 342, 345, 349, 356 bis 357, 359—361; III 6.
- Der Erzähler** 22, 128—132, 182, 208, 241—244, 278—285, 316, 337—357, 426, 428; V 17, XIII 1.
- Humor** 29, 50, 113, 118, 125, 131, 140, 155, 244, 252, 254—255, 332—333, 351, 354, 427; V 4, IX 14.
- „Kalendermann“** 131, 158, 236, 242, 245, 316, 350—354; VII 14, IX 7.
- Der Lyriker** 28, 37, 45, 49—50, 112—117, 125, 246, 316—318; V 2, 6, 10, IX 8.
- Märchen, Phantasiespiele** 40—41, 42, 44, 46, 105, 181—184, 244, 285, 316, 351, 358; VII 18.

- Wirklichkeitsjinn 40—41, 81, 144,
 324, 337, 341, 358.
 Eigenart als Mensch 33, 36, 37, 38,
 40—42, 47—48, 50, 104, 113,
 132—133, 151, 154, 155, 158 bis
 160, 235, 248—250, 252—253,
 256, 294, 358—359, 423—427;
 IX 5, XI 20.
 Erbgut der Familie 27, 28, 29, 33
 bis 34, 36, 37; II 6.
 Erbgut, künstlerisches, siehe auch
 Volksstück 55, 60, 64, 70, 73, 74,
 77, 79, 81, 86, 87, 111, 126, 140,
 144, 166, 169, 170, 171—173,
 209, 286, 310, 338—339, 357,
 360, 427; IV 12, 15, 22, VI 6,
 VII 5, 11—12, 24, VIII 8, X 7,
 8, 11, XI 11, 12, 18, XII 11.
 Erbgut des Stammes 23, 24, 28,
 339; II 2.
 Frauen (siehe Eheleben) 44—46, 51,
 158—160.
 Freunde und Geselligkeit 42—44,
 46, 99—101, 121—122, 149 bis
 157, 190, 249, 250—255, 317,
 332—334, 422—426; III 3, 4,
 V 4, VI 12—16, VIII 10, IX 12
 bis 13, X 3, XI 15, XII 3, 12, 14.
 Geschichte, Verhältnisse zur 105, 214,
 316; III 1.
 Juden Verhältnis zu den 130, 156,
 166, 254, 317; IX 13—14,
 XII 10.
 Komponisten, Musik zu A.s Werken
 124—126, 171, 181, 206, 424
 (Nr. 74, 89), 426; V 14, VII 7,
 26—27, 29, VIII 7.
 Krankheiten 50—51, 231—232, 249,
 331—333.
 Kritik Verhältnis zur 148, 173, 213,
 237, 240, 256, 306, 421—423;
 VII 13, 27, 29, VIII 8, 10, 11,
 IX 4, 12, X 6, 7, 11, XI 1, 11,
 16, 17, 21, XII 10.
 Kunstanschauungen 105, 119—120,
 218—219, 284, 323—326; VI 8,
 VIII 6, IX 8, XI 13, XII 2.
 Lebenslauf: Kapitel II, III, V, VI,
 IX, XII.
 Lektüre 46—47, 51, 314, 322—325,
 338—339, 357—358; III 5,
 VII 10, IX 4, 9.
 Mutter: Maria geb. Herwig (Her-
 wich, 1805—1875) 25, 36—37, 39,
 45, 46, 98, 122, 127, 152, 158,
 161—163, 283; II 3, 8, 9, 14,
 VI 19.
 Nachfolge 1, 79, 360—362, 428;
 VII 9, XI 16.
 Operette, die 78, 91, 94, 124—126,
 323—324; IX 2.
 Österreichische Heimat:
 Allgemeines 1—21, 22, 35, 43,
 53, 81, 319—322, 338, 429.
 Adel 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 14,
 53, 108—112; I 2.
 Arbeiter 3, 4, 13—14, 108—112,
 298—299; I 5, 6.
 Äußere Politik 4, 6, 8, 10, 15 bis
 16, 19, 321; I 3.
 Barock 25, 28, 53—57.
 Bauern, Agrarier 3, 5, 6, 11, 18,
 19, 82, 321.
 Bürgerium, Großbürger 1, 4, 6,
 9—11, 14, 20, 303; I 7, XI 14.
 Bürokratie 2, 3, 7—9, 10; I 2.
 Deutsche 4, 7, 8, 10, 15—17, 20
 bis 21, 320.
 Ehre 7, 17, 136, 161; VI 5,
 VII 23.
 Föderalismus 16, 17, 19, 20.
 Habsburg, Haus 1, 3, 5, 9, 10, 13,
 15, 18—19, 53, 55, 56, 320.
 Handwerker und Kleinbürger 3,
 12—13, 78, 81, 87, 88—89,
 288, 301—303; I 4, XI 14.
 Josephinismus 2, 35, 147.
 Kapitalistische Entwicklung 3, 6,
 9, 10, 11, 12, 78, 206, 303.
 Alexikalismus 1, 2, 7—8, 9, 11,
 12, 14, 16—17, 40, 52, 167,
 170, 174, 192—193, 320, 334,
 426 (Nr. 130); I 2, 7, III 2,
 VII 13, IX 12, XI 16, XII 10.
 „Kulturkampf“ 7, 10, 16—17,
 135—136, 143, 147, 167, 178,
 321; IX 12.
 Liberale 4, 10, 12, 15—17, 20 bis
 21, 321.
 Magyaren 4, 6, 18—19; I 8.

- Märzrevolution 1848 3—5, 12, 13, 42, 43.
 Militär 5, 7, 8, 16, 320.
 Nachmärz 6—8, 13, 35, 78—79, 87.
 Rationalitätenstaat 3, 4, 5, 9, 10, 11, 14—20, 53, 320.
 Polizei, siehe Zensur 2, 7.
 Schulwesen 2, 7, 11, 17.
 Soziale Kämpfe 3, 4, 5, 9, 10, 17, 18, 78, 320.
 Tschechen 4, 19—20.
 Verfassungskämpfe 4, 6, 7, 9, 18, 20; I 1, 3, 8.
 Vormärz 2—3, 26, 35, 74—75, 167.
 Zentralismus 2, 7—9, 16.
 Publikum, Verhältnis zum 79, 107, 116, 128, 147—148, 152, 157, 161, 173, 199, 206—207, 234, 236—241, 256; VII 29.
 Reisen (siehe Schauspielerstationen) 246, 249—250; VI 12, IX 10.
 Schauspieler, der:
 Allgemeines 36, 41, 45, 51—52, 95—127, 134, 249—250, 317, 344, 424—426.
 Anlagen und Abkehr 96, 101 bis 103, 122.
 Kollegen 97, 99—101, 127, 158, 160; V 4.
 Rollen 96, 97, 101, 103, 129; V 3, 12.
 Stationen 95, 97—99, 122—123; V 12.
 Selbstdarstellungen. Erinnerungen 34, 36, 37, 38, 41—42, 45, 46, 48, 49, 51, 101—102, 105—106, 107—108, 114—115, 117, 123, 127—128, 134—135, 162, 232, 235, 239, 241, 247, 255—256, 293—295, 315, 324—327, 331 bis 333, 420, 427; IX 1, 4.
 Technik, dichterische 81, 87, 111 bis 112, 165—167, 172, 179—180; 197, 199, 216—217, 260—261, 270—271, 277, 286, 300, 305, 308, 311, 313, 329, 337, 341 bis 343, 345, 356, 360, 426; VII 8, 23, 25, 30.
 Unterricht 40, 47, 51—52.
 Vater: Johann Nepomuk A. (1810 bis 1844) 2, 23, 25—33, 41, 42, 46, 114, 426; II 5—7.
 Vermögensverhältnisse 39, 48, 96 bis 98, 123, 124, 126, 127—128, 158, 161—162, 198—199, 233 bis 234, 247—248, 314—315, 327, 331; VI 17, VIII 10, IX 2, 3, 4, 10, X 2, 11, XI 11, 13, 16, XII 9.
 Volkskunst, Verhältnis zur 24, 94, 150, 241, 284, 324—327.
 Vorfahren 23—24, 25, 33—35; II 2, 9.
 Vorlesungen 103, 246—247, 249.
 Weltanschauung:
 Allgemeines 41, 48, 49, 113, 116, 131—132, 173—176, 182 bis 187, 250, 282—283, 294, 322, 427, 428 (Nr. 166); XII 6, XIII 2.
 zur Ethik 44, 101, 164—165, 171, 220, 224—227, 283, 290, 294 bis 296, 300—301, 324; VII 15, X 13, XI 4, 8.
 zur Politik 2, 4, 42, 49, 50, 124, 135, 142, 147, 292, 319—322; XI 6, 7.
 zur Religion 47, 48, 116—119, 135—136, 139, 142, 164—165, 167—168, 170, 173—175, 182 bis 187, 192, 204, 215, 226, 294, 322—323, 343—349, 427; VI 11, VII 2, 10, 19, IX 4, XIII 2.
 zur Sexualethik 49, 116, 158 bis 160, 211, 228—230, 258, 266, 275—276, 278—280, 283, 285, 288, 427; VIII 9, 12, 14.
 zur Sozialpolitik 14, 35, 108 bis 112, 210, 219, 258, 274, 284, 289—296, 298, 301—304; XI 11.
 zur Zeitkritik 118, 219, 252, 291 bis 294, 302—303, 317—318, 322; V 13, XI 9, 10, 19.
 Wiener Eigenart 2, 34—35, 54, 62 bis 63, 74, 78, 82, 91, 94, 152 bis 153, 206—207, 322.
 Wiener Volksstück:

- Allgemeines 12, 35, 53—94, 206, 238, 326, 429; IV 2, 4.
 Bauerngestalten, Dorfdichtung 57, 74, 81—87, 144; IV 16.
 Darsteller 58—59, 62, 70, 71, 75, 78, 91—92, 206, 238; IV 3, 6.
 Gattungen 56, 58, 59, 63—67, 74, 78, 85, 87, 91, 94, 376 bis 377; IV 6, 7.
 Pflegestätten 52, 56, 58, 61—62, 93, 95, 238—239, 376—377; IV 2, 3, 6, V 1, 12.
 Publikum 54, 61—63, 78—79, 91, 206, 237.
 Das Sittentück. Lokalposse 57, 59, 60—61, 65, 67—69, 70 bis 71, 73, 75—77, 79, 87, 89, 94, 109; IV 4, 13.
 Wiener Stoffkreis 12, 81, 216, 218 bis 219, 243, 258, 284—290, 297 bis 314, 316, 427.
 Wohnungen 38, 39, 97—99, 123, 127, 158, 161, 232—233, 257, 315, 331; XII 1.
 Zeitungsdienst 122, 123, 127—128, 132, 148, 158, 233—234, 236, 242, 244—246, 249, 257, 316 bis 326, 332—333, 424 (Nr. 79—81, 83), 425 (Nr. 109); IV 17, V 17, IX 8—9, XII 4.
 Zensur 22, 124, 147, 173, 181, 190, 198, 222, 236, 239, 252, 254, 306, 424 (Nr. 90), 428 (Nr. 171); V 13, 15, VI 9, VII 3, 20, 22, 27, 29, VIII 7, 11, X 6, 9, XI 9, 11, 16, 18, XII 10.

II. Anzengrubers Werke

(P = Plan)

A. Lyrik

- „Die arme Magd“ IX 8.
 „Des Bettlers Lied“ 114.
 „Das blinde Kind“ 113, 215.
 „Chaos“ 49, 112, 113; V 10.
 „Das war die Zeit“ 246.
 „Des Daseins Glück“ 113.
 „Einsiedels Stoßleuzer“ IX 8.
 „Epilog zu Raimunds Verschwen-
 der“ 246.
 „Festlied“ für die Konfordia 246.
 „Fragmentieren“ 115.
 „Der Frömmste in seiner Art“ 246.
 „Frühling“ 316.
 „Ganymedens Namenstag“ V 4.
 „Gedichte und poetische Versuche“
 112; V 6, 10.
 „Großmutter und Enkelkind“ 114.
 „Handwerksburschenanschauung“
 IX 8.
 „Herr Wirt“ IX 8.
 „Ich hab' erreicht das Ziel des Stre-
 bens“ 246.
 „Ich sinn' der alten Fabel nach“
 246; IX 8.
 „Im Innern gefestet“ 246; IX 8.
 „Kein Gleichnis“ 114.
 „Die Lieb' ein Traum“ IX 8.
 „Lied“ 114.
 „Das Lied vom Leiden“ 49, 114,
 358; V 10.
 „Meines Vaters Erbe“ 114; V 10.
 „Nach blutigen Wochen“ 246, 293.
 „Nächtlich und alltäglich“ 121.
 „Nachtstück aus dem Theaterleben“
 113.
 „Die Näherin“ 293, 316.
 „Neujahrsgruß 1885“; IX 8.
 „Regentage“ 246.
 „Resignation“ 116.
 „Sandkorn und Berg“ 114.
 „Die Schatten von Solferino“ 49
 bis 50, 113; V 10.
 „Ein Scherzgleichnis“ 116.
 „Schön Rätthi“ 114.
 „Der Schreiner“ 114.
 „Die Sonnenuhr“ 113.
 „Die Spinnen und die Fliegen“ 246.
 „Stilles Bescheiden“ IX 8.
 „St. Peters Klage“ 246.
 „Träume“ 49, 114.

- „Volkswaise“ 246, 294.
 „Weihnacht“ 294, 316.
 „Der Weise“ 116.
 „Wider das Fleisch“ 49, 116, 159.
 „Zwei Schwestern“ 246.

B. Dramen

- „Aber Anton“ (eigentlich von Gründorf) 423; XII 3.
 „Alte Wiener“ 36, 70, 234, 236, 240, 296, 307—310; VII 30, XI 17.
 „Aus'm gewohnten G'leis“ 236, 240, 285, 286—287, 421; XI 1.
 „Der Automat“ 104.
 „Berta von Frankreich“ 157, 187, 209, 210, 214—216; VIII 5.
 „Ein Billetdoux um einen Regenschirm“ P 104.
 „Ein böhmischer Musikant“ P 105.
 „Brave Leute vom Grund“ 236, 240, 285, 288—289, 421, 428; XI 2.
 „Der Defraudant“ P 157.
 „Ein Deserteur der großen Armee“ 104.
 „Doppelselbstmord“ 151, 157, 199 bis 206, 207, 210, 231, 256; VII 29, 30, IX 2.
 „Die Ehebrecherin“ P VIII 14.
 „Ehefragen“ P 230; VIII 14, XII 5.
 „Ehetrennung“ P VIII 14.
 „Elfriede“ 157, 159, 160, 161, 198, 206, 209, 210—214, 216, 234, 283; VI 17, IX 4.
 „Er heilt seine Liebe“ 104; XII 11.
 „Ein Faustschlag“ 234, 236, 240, 289, 296, 298—299, 421, 428; IX 2, XI 11.
 „Der Fleck auf der Ehr“ 159, 234, 284, 316, 328—330, 352; IX 2, XII 10, 11.
 „Die gelben Rosen“ P 104.
 „Ein Geschworener“ 236, 289, 296 bis 298, 421, 428; XI 9, 10, 20.
 „Ein gewiegter Kopf“ 236.
 „Glacéhandschuh und Schurzfell“ 14, 108—112, 210, 286, 298, 300, 421.
 „Die G'studierten“ P 310; XI 19.
 „Der G'wissenswurm“ 151, 157, 161, 164, 182, 187, 188, 191 bis 199, 200, 204, 210, 256, 267, 271, 286, 327, 428; VI 17, VII 19, 24, 27, 29, 30, IX 2, 4.
 „Hand und Herz“ 151, 157, 159, 161, 199, 209, 210, 218, 219 bis 228, 231, 329, 330, 344, 428; VI 17, VII 30, VIII 5, 11, 12, IX 2, 20.
 „Heimg'sunden“ 35—36, 70, 234, 236, 240, 296, 307, 310—314, 327, 356; V 14, IX 2, XI 18, 19, 20, 21.
 „'s Jungferngift“ 199, 201, 236, 240, 275—277, 278, 286; V 14, IX 2, X 8, 9.
 „Die Komisin oder der Krama und sein Töchter“ 104.
 „Die Kreuzelschreiber“ 41, 49, 131, 151, 157, 162, 174—182, 183, 187, 199, 200, 204, 210, 214, 219, 256, 271, 327, 344, 428; VII 10, 11, 13, 29, IX 2, 4.
 „Rufuf“ P XII 10.
 „Der ledige Hof“ 84, 159, 218, 230, 236, 240, 251, 262, 266—271, 272, 275, 277, 428; IX 2, 4, X 1, 5, 6, 9, XI 9.
 „Die Libelle“ 124, 421; V 15.
 „Man lebt nur einmal“ P XI 13, XIII 4.
 „Der Meineidbauer“ 151, 157, 164, 165—174, 175, 178, 187, 188, 189, 204, 205, 210, 224, 256, 261, 269, 271, 280, 283, 327, 338, 344, 348, 361, 428; IV 22, VII 3, 5, 6, 8, 30, IX 2, 4, X 3.
 „Das Nachtleben“ P VIII 14.
 „Der natürliche Sohn“ P VII 23, VIII 14.
 „Rotehe und Ehenot“ P 236, 239.
 „Da Duff“ 157, 187, 191; VII 20, 21.
 „Der Onkel ist angekommen“ 104, 107.
 „Ein Opfer der politischen Beihme“ P 104.
 „Der Pfarrer von Kirchfeld“ 135

- bis 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 156, 157, 164, 165, 173, 175, 179, 183, 197, 204, 206, 215, 234, 255, 256, 271, 286, 326, 327, 344, 424, 428; VII 29, 30, VIII 1, IX 2, 4.
- „Der Raub der Sabinerinnen“ 125, 126; V 15.
- „Der Reformturt“ 123—124, 421; V 13, 15.
- „Rosamunde“ P 104.
- „Der Sackpfeifer“ (Schwägerchen Bud) 125—126, 421; V 15.
- „Stahl und Stein“ 188, 240, 294, 314, 316, 326; VII 23, IX 2, X 3.
- „Tartuffes selige Erben“ P 157, 187; VII 19, 20.
- „Der Telegraphist im Nachtdienst“ 106, 123; V 15.
- „Die Tochter des Wucherers“ 157, 161, 198, 206, 209, 210, 213, 216 bis 219, 234, 286, 297, 300, 421; VI 17, VIII 7, 8, 10.
- „Die Truize“ 201, 236, 249, 271 bis 275, 277, 340; IX 2, X 7.
- „Die umkehrte Freit“ 236, 275, 277 bis 278; IX 2, X 10.
- „Der Versuchte“ 106—108.
- „Das vierte Gebot“ 36, 89, 104, 128, 159, 218, 230, 236, 239, 240, 248, 283, 296, 299—307, 338, 361, 428; XI 12, 13, 14, 15, 16, XII 5.
- „Vom Regen in die Traufe“ 104, 107.
- „Wahlumtriebe“ P XI 1.
- „Ein Wiener Straßenthrer“ P 104.

C. Erzählendes

- „Abgesprungen und aufgetrennt“ 243, 285.
- „Allerhand Humore“ 243, 421; IX 3.
- „Allerseelen“ 243, 323; XIII 3.
- „Alte Liebe“ 243, 284.
- „An der Lüge zugrunde gegangen.“ Geschichte P VIII 14.
- „Annerl, Sannerl und Sannerl“ 243, 339, 351.

- „Arme Leute“ P 293.
- „Aus der Spielzeugwelt“ 244, 290.
- „Eine Begegnung“ 242, 345, 346, 348; X 4.
- „Beglaubigtes und Unbeglaubigtes von anno 1683“ 244, 285.
- „Begrabenes Glück“ 284, 316.
- „Bekannte von der Straße“ 243, 284, 300, 342, 421; IX 8.
- „Ein böser Gast“ 244, 285.
- „Ein braves Mädchen“ 243, 285.
- „Ein Brief, der tötet“ 129; V 17, VI 7.
- „Der Christabend einer Leichtfertigen“ 244, 285.
- „Diebs-Annerl“ 128, 131, 157, 324, 341, 356; XIII 2.
- „Dorfgänge“ bezw. „Letzte Dorfgänge“ 156, 324, 337, 420, 428; IX 3, 6.
- „Ein Dorfsidyll“ 244, 350.
- „Die drei Prinzen“ 243, 291, 351; VII 18.
- „Die düstere Grabchrift“ 128—129; V 17, 18, X 4.
- „Das Ehekräutlein“ 244, 285.
- „Eins vom Teufel“ 182.
- „Der Einsam“ 188—190, 208, 239, 242, 251, 352, 354, 356; VII 20, 21, VIII 14.
- „Eisblumen“ 244, 356.
- „Der Erbonkel“ 244.
- „Falsches Glück“ 244, 284.
- „Feldrain und Waldweg“ 421; IX 6.
- „Fidi“ 244.
- „Die Freundin“ 243, 285.
- „Fröhliche Weihnacht“ 284.
- „Die fromme Kathrin“ 164, 242, 264, 295, 345, 346, 348; XIII 1.
- „Ein frommer Augenblick“ 244, 285.
- „Früher Tod“ („Verderbtes Leben“) 157, 258, 340; X 4.
- „Ein Fund“ 242, 349.
- „Für d'Raß“ 244, 339.
- „Gänsefiesel“ 157, 258, 340, 341.
- „Gefabeltes von irgendwo und nirgendwo“ 244.
- „Die gefundenen Eltern“ 104, 107.
- „Der gekränkte Gatte“ 285, 316.

- „Geläutert“ 243.
 „Eine Geschichte von bösen Sprichwörtern“ 243, 341, 352.
 „Gestohlenes Gut — gewonnener Mut“ 316, 354.
 „Getreu dem Feldzeichen“ 244, 285, 294.
 „Der gottüberlegene Jakob“ 242, 344; XIII 1.
 „Gott verloren“ 208, 242, 343; VII 30.
 „Grünes Reis unterm Schnee“ 242, 348.
 „Die G'schicht' vom jüngsten Tag“ 182.
 „Die G'schicht' von der Maschin“ 182.
 „Die G'schicht' von dö alten Simele“ 181—182.
 „D' g'sprächig Stund' 244, 339, 349.
 „Hartingers alte Sixtin“ 191, 242, 251, 353, 359.
 „Die Heimkehr“ 316, 352.
 „Der Herr Professor“ 243, 285.
 „Die Herzfalte“ 208, 242, 340, 353, 357; VII 30.
 „Der Hoisel-Loisel“ 243, 298, 341, 352; XI 20.
 „Jaggernaut“ 128, 183—184, 244; VII 18.
 „Im Dienste der Wissenschaft“ 285, 316; X 8.
 „In der Andreasnacht“ 316, 356; X 4.
 „Jofel und Julie“ 316, 356.
 „Die Kameradin“ 243, 264, 345, 421; X 4.
 „Kleiner Markt“ 243, 421.
 „Die Körbelflechter-Kathrein“ 316, 345.
 „Launiger Zuspruch und ernste Red'“ 243, 421.
 „Das leichtgesinnte Mädel“ P VIII 14.
 „Liesel, die an den Teufel glaubt“ 316, 344.
 „Der Literat“ 243, 285.
 „Mafulatur“ 285, 316; V 18, XII 11.
 „Ein Mann, den Gott liebt“ 316, 344; VII 30.
 „Man kann nicht wegbleiben“ 285.
 „Die Märchen des Steinklopferhamms“ 157, 181, 207, 243, 339, 340, 351; VII 16, 18, 30.
 „Mären aus alter Zeit“ 285.
 „Die Maske des gesellschaftlichen Lebens“ P 290; XI 3.
 „'s Moorhofers Traum“ 243, 291, 341, 349.
 „Mutterjorge“ 97, 242, 285.
 „Mit gehn tan tats“ 227, 243, 355; VIII 13.
 „Örtler“ 242, 341, 349, 356.
 „D' Parapluemacher = Mafi“ 244, 285.
 „Pfahlbauten mit Nutzenwendung“ 243, 350.
 „Pierre de Straß“ P 104.
 „Die Polizze“ 131, 340; V 15.
 „Die rechte Unrechte“ 285, 316.
 „Der reiche Heidebauer“ 316, 356; IV 22.
 „Der Roué“ P VIII 14.
 „Der Schandfled“ 159, 208, 230, 242, 248, 251, 258—266, 295, 300, 338, 340, 342, 345, 348, 356, 420, 428; VII 30, IX 3, 5, 8, X 1, 4.
 „Der Schakgräber“ 242, 350.
 „Das Schlußkapitel eines Romans“ 243, 285.
 „Sein Spielzeug“ 159, 213, 243, 285.
 „Der Sinnierer“ 242, 349, 355, 356.
 „Der starke Pantraz und die schwache Eva“ 242, 355; X 4.
 „Der Sternsteinhof“ 145, 159, 162, 208, 230, 242, 245, 248, 270, 275, 278—283, 295, 338, 341, 356, 357, 359; VII 30, X 11.
 „Das Sündkind“ 208, 242, 295, 345, 347, 356, 359; VII 30, X 4, XIII 1.
 „Teufelsträume“ 157, 183; VII 18.
 „Tod und Teufel“ 131; V 17, VII 18.
 „Die Totenbeschwörung“ 316, 355.

- „Treff-Ab“ 243, 350.
 „Über die Freiheit des menschlichen Willens“ 297.
 „Der unangenehme Stein“ 316.
 „Ein Unheimlicher“ 130; V 17.
 „Unrecht Gut“ 316, 346, 354; VII 30, X 4.
 „Unsere kleinen Enttäuschungen“ 243, 285.
 „Unter schwerer Anklage“ 242, 354.
 „Ein verbuhltes Paar“ P X 12.
 „Verderbtes Leben“ siehe „Früher Tod“.
 „Bereinsamt“ 243.
 „Der Verschollene“ 243, 351; VII 30.
 „Die Versuchung“ 182.
 „Der Versuchung unterlegen“ 316, 352; V 18.
 „Vom Hanns und der Gretel“ 181.
 „Von der leichten Seite“ P 104.
 „Die Vorangegangenen und die Dahintergebliebenen“ 207, 244.
 „Vor der Revolution“ P XI 7.
 „Die Wahl im Bösen“ 316, 352.
 „Der Weißfomne“ 244, 350.
 „Das Weidenweiblein“ 284, 316.
 „Wenn einer es zu schlau macht“ 243, 355.
 „Wie der Huber ungläubig ward“ 242, 342; VII 30, XIII 1.
 „Wie mit dem Herrgott umgegangen wird“ 97, 243, 344.
 „Wie schad“ 244, 285.
 „Wie sich zwei verheiraten“ P VIII 14.
 „Wie zwei auseinanderkommen“ P VIII 14.
 „Ein Wiedersehen“ 243.
 „Ein Wilder von Profession“ 243, 285.
 „Wissen macht Herzweh“ 316, 328, 354; XII 10.
 „Wolken und Sonnenschein“ 421; IX 6.
 „Das Wünschen“ 244, 339, 350.
 „Zu fromm“ 243, 341, 351.
 „Zur Psychologie der Bauern“ 342; XIII 1.
 „Die zürnende Diana“ 128; V 17.

D. Verschiedenes

- Bänkel 100—101, 121—122.
 „Bis zum Fertigwerden“ 38, 42, 45, 146.
 Briefe 38, 50—51, 112, 151—152, 251.
 „Briefe eines Gottes . . . an den Olymp zu Steyr“ V 4.
 „Dramaturgische Studien“ 240, 246.
 „Dreizehn Gedeksprüchel“ 323.
 „Eisgarte“ 186, 187.
 „Eine Erholungsreise“ III 1, XIII 2.
 „Figaro“, Beiträge zum 122, 257, 290, 315, 316—319, 323, 326, 333; VI 9, VII 23, XII 6, 12.
 „Francillon“-Parodie 323.
 „Gefrümme“ P 230.
 „Gesindel“ P 230.
 „Gewürm“ P 230; VIII 12.
 „Ein Grab“ P XIII 2.
 „Gräberelend“ 316; XIII 2.
 „Das Greifenegger Brautgelage“ 121.
 „Gruß an die bekannten und unbekannten Narren zu Steyr“ V 4.
 „Der Gewissenhafte“ P 191.
 „Heimat“, Beiträge zur 244—245, 422; IX 3, 4, 8, 14, X 11, XII 6.
 „Heimgarten“, Beiträge zum V 17; X 10.
 „Japhet, der einen Dümmeren sucht“ V 4.
 „Die Käferschachtel“ P 290; XI 5.
 „Der kewige Jud“ 254, 421; IX 14.
 „Die Kremser Kapelle“ 121.
 „Krinolinen-Couplet“ V 4.
 „Lebenskalender“ VI 18.
 „Der Lebzeiter von Nürnberg“ 121.
 „Maler Stiffler und Literat Diffelter“ P IX 14.
 „Mephisto“ 118—121, 131; V 10.
 „Michael Patt“ P 290; XI 5.
 „Modernes Frühlingslied“ IX 8.
 „Momus“ (Beiträge zur „Hölle“ usw.) 99, 100, 121, 122; V 4.
 „Ein Monath zu Elendenstein“ V 4.
 Nachlaß (siehe Register I, Weltanschauung) 184, 187, 289, 321; VII 10, 15, 17, X 13.

- „Nord und Süd“, Beiträge zu IX 12, XIII 1.
 „Die Operette, Beschwärdeslied“ 323.
 „Der politische Laternanzünder“ 127.
 „Prolog“ 246.
 „Der Ritter von Ringensherd“ V 4.
 „Die schauerliche Plunzen“ 121, 421; V 11.
 „Schöner Sangesgruß zum Wiegenfeste“ 254.
 „Soloszenen“ 126, 127.
 „Sumpf“ P 230, 283, 300; VIII 12.
 „Unterm Mond“ 96; V 2.
 „Der Wandelbare“ 49.
 „Warum der Hans seiner Kesperl ka Blumerl gibt“ V 4.

III. Namen

(Die Namen des Literaturverzeichnisses sind nur soweit berücksichtigt, als sie schon im Text und in den Anmerkungen vorkommen. — D. = Wiener Dramatiker, P. = Publizist, Sch. = Schauspieler[in], St. = österr. Staatsmann.)

- Abraham a Santa Clara 57, 58, 153.
 Adler, Friedrich 385, 428; VII 24, XII 12.
 Adler, Viktor, St. I 6.
 Adolph, Johann Baptist 1657 bis 1708 D. 57.
 Albert, Professor 254.
 Alt, Rudolf 252, 253, 254, 255, 424; IX 13, XII 12, 14.
 Amalteo, Aurelio († 1690) 57.
 Amster, Moritz IX 8.
 Andrássy, Julius, St. 19; I 3.
 Anschütz, Heinrich, Sch. 51.
 Antrop, Theodor, P. IX 13.
 Anzengruber, Adeline (Gattin), siehe Bipta, Adeline.
 Anzengruber, Anna, Enkelin 335.
 Anzengruber, Anna Maria, Großmutter 23.
 Anzengruber, Anton (18.—19. Jan. 1887), Söhnchen 231.
 Anzengruber, Barbara (11. Febr. bis 16. Dez. 1880), Töchterchen 231, 232, 248.
 Anzengruber, Emi († 10. Novbr. 1838), Schwester 25.
 Anzengruber, Hans (1883—1917), Sohn 231, 232, 331, 335.
 Anzengruber, Jakob, Großvater 23.
 Anzengruber, Johann Nepomuk, siehe Register I, „Vater“.
 Anzengruber, Karl (geb. 5. Juni 1876), Sohn 231, 232, 248, 331, 334, 420, 424, 425; II 2, 5, XI 9.
 Anzengruber, Marie (geb. 30. März 1878), Tochter 231, 331, 335.
 Anzengruber, Maria, siehe Register I, „Mutter“.
 Apulejus, L. X 8.
 Aristophanes 178; VII 12.
 Aristoteles 47; X 8.
 Arnau, Sch. VII 23.
 Ascher, Theaterdirektor 93.
 Auerbach, Berthold 83, 84, 85, 87, 143, 144, 170, 176, 264, 270, 315, 338, 342, 422, 427; VII 3, 5, 8, 10, X 6, 7, 11, XI 9.
 Auersperg, Carlos, Fürst, St. I 3.
 Avancinus, Nikolaus (1611—1686). D. 56.
 Bab, Julius, P. 180, 209, 271, 421; VII 27, X 5, 7, 11, XI 16.
 Bacciocco, F. A. IX 13.
 Bach, Sch. 173.
 Bach, Alexander, St. 7, 9, 11, 18; I 3.
 bacherl, Franz 148.
 Balaithy, Sch. X 6.
 Balzac, Honoré de 76, 83, 218; VIII 8.
 Banhans, Anton, St. I 3.
 Bank, Sch. VII 27, 29.
 Bartels, Adolf, P. 180; VII 27, VIII 11, XI 16.
 Battenberg, Alexander, Fürst von Bulgarien 19.

- Bäuerle, Adolf (1786—1859), D.
 35, 55, 67, 70—71, 72, 73, 74,
 75, 76, 94; IV 6.
 Bauernfeld, Eduard 429.
 Baum, Ernst IV 5.
 Baumann, Alexander, D. 82.
 Baumann, Alexander, Sch. IV 6.
 Baumbach, Rudolf XII 9.
 Baumeister, Bernhard, Sch. 213,
 245.
 Baumgartner, Musiker 254.
 Baur, Sch. VII 23.
 Bayer, Joseph, P. IX 4, 13.
 Bebel, August I 5.
 Belcredi, Richard, Graf, St. I 3.
 Bendel, Joseph, St. 253, 425.
 Berg, D. F. (Ebersberg), D. 87, 91,
 92—93, 94, 127, 130, 143, 148,
 155, 158, 209, 238, 300; IV 6,
 23, VII 11, XII 4, 11.
 Berg, Sch. VII 27; XI 16, 21.
 Bergen, Alexander (eigentlich Marie
 Gordon), D. 90.
 Berger, J. N., Freiherr v., St. I 2,
 3; XII 4.
 Berger, Julius 254.
 Berla, Alois (eigentlich Scheichel)
 86, 87, 88—89, 286, 326; IV 6,
 18, XI 12.
 Berner, F., Prinzipal 61.
 Bertalan, Theaterdirektor 98.
 Bettelheim, Anton 87, 176, 179,
 180, 220, 247, 249, 253, 255, 256,
 270, 327, 333, 357, 420, 421, 424,
 426, 427, 428; II 2, 3, h, 4, 5, 9,
 III 1, 3, 4, 5, 8, V 9, 13, 15, 17,
 VI 2, VII 10, 13, 27, VIII 10, 11,
 IX 1, 2, 4, 13, X 11, XI 9, 15, 16,
 18, XII 4, 9, 10, 11, 14.
 Beust, Ferdinand, Graf, St. I 3.
 Binder, Sch. XI 16.
 Birch-Pfeiffer, Charlotte 84, 143,
 170; X 7.
 Bismarck, Otto, Fürst 16, 253, 254,
 320.
 Bittner, Anton, D. 90; IV 6.
 Björnson, Björnstjerne 270; VIII 3,
 IX 9.
 Blasel, Karl, Sch. 92; X 9.
 Bleibtreu, Hedwig, Sch. X 6.
 Blendel, Sch. X 9.
 Blumauer, Alois 65.
 Böhm, C. Joseph, D. 74, 85.
 Böhm, Franz Joseph 424, 425.
 Bolin, Wilhelm (geb. 1835) 190,
 214, 232, 233, 235, 237, 239, 241,
 250—251, 264, 284, 330, 342,
 422, 424, 425, 428; II 11, III 1,
 V 14, VII 6, 20, 21, 23, IX 4, 12,
 X 3, 6, 11, XI 2, XII 9, 10.
 Bonn, Ferdinand, Sch. VII 27.
 Börnstein, Heinrich, D. 74.
 Brachvogel, Albert Emil (1824 bis
 1878) 143, VI 7.
 Brahm, Otto, P. 180, 252, 307,
 422; VI 9, VII 9, 13, 27, IX 13,
 XII 12.
 Brahms, Johannes 199.
 Bräfer, Ali 82.
 Brandeis, Sch. XI 16.
 Brandes, Georg, P. IX 13.
 Brandl, Joh., Komponist V 14.
 Breden, Ademar v. 254.
 Breitkopf und Härtel, Verleger 233.
 Brentano, Clemens 83, 338.
 Briller, P. 254.
 Bronner, Ferdinand (= Franz Ada-
 mus), D. 361; XI 16.
 Browne, Robert IV 2.
 Bruck, Karl v., St. 15; I 3.
 Brunner, Sebastian, P. I 7.
 Brünnig-Wollbrück, Ida, Sch. 91;
 IV 13.
 Büchner, Anton 426; VII 4.
 Bukovicz, Karl v. 255.
 Bukovicz, Emmerich v. 328;
 XII 10, 13, 14.
 Burckhardt, Max VII 23.
 Bürger, G. A. 335.
 Buol-Schauenstein, Graf, St. I 3.
 Campi, Prinzipal 123.
 Carl, E., D. VI 6.
 Carl, Karl (eigentlich Karl v. Bern-
 brunn) Sch. und Direktor 74, 78,
 79, 81; IV 6, 13.
 Carneri, Bartholomeus v. 250;
 IX 12.
 Castelli, Ignaz Franz (1781—1862)
 83.
 Celtis, Konrad 55; IV 1.

- Chelidonium, Benedictus (um 1500)
 D. 55.
 Chiavacci, Vinzenz, P. 145, 249,
 253, 255, 317, 423, 425, 426;
 IX 8, XI 18, XII 12, 14.
 Christen, Ada (1844—1901) 90, 235,
 241, 247, 253, 254; V 1, IX 8,
 XI 20.
 Claudius, Matthias 314.
 Coppée, François IX 8.
 Costa, Karl, D. 90, 270; XI 11.
 Costenoble, Bildhauer 254.
 Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
 334; IX 3.
 Darwin, Charles 116.
 Daudet, Alfons X 11.
 David, Jakob Julius 1, 180, 199,
 277, 361, 421, 427; XI 12, 16.
 Deak, Franz, St. 18.
 Defregger, Franz v. 246.
 Dessoir, Ludwig, Sch. 51.
 Deubler, Konrad 250, 251, 426;
 III 1, VII 13, IX 12.
 Deutsch, Otto Erich, P. 425; V 15.
 Doblhoff, Anton, Freiherr v. St. 4.
 Dodel-Port, Arnold 426; IX 12.
 Döllinger, Ignaz v. 17, 143, 178.
 Dörmann, Felix XI 16.
 Dorn, Eduard, Sch. 90, 238, 301;
 IV 6, XI 13, XII 5.
 Draghi, Antonio (1635—1700) 57.
 Duboc, Julius, P. 38, 180, 237,
 250, 262, 264, 342, 421, 426, 428;
 II 6, 12, VI 8, VII 29, VIII 1,
 IX 4, 12.
 Dumas, Alex., Fils 213, 238.
 Dumreicher, St. 254.
 Dworak, Sch. VII 27; XI 16.
 Eberl, Ferdinand, D. (um 1790) 67,
 68.
 Eckert, Anton, Sch. 100; V 4.
 Ehrenfels, Baron V 1.
 Erich, O. F. Dr. IX 2.
 Eliot, George VI 6.
 Einar, Karl (eigentlich Swiedach,
 1815—1888), D. 74, 79, 86, 87
 bis 88, 89, 92, 130, 143, 286, 317,
 318, 326; IV 6, 17, VIII 10,
 XI 11, 12, XII 4.
 Engelhart, Maler IX 13.
 Ennödl, Katharina, Sch. IV 6.
 Eppens, Sch. VIII 11.
 Eppich, Sch. X 9.
 Epstein, Sch. VII 29.
 Erlangen, B., Baron v. IX 8.
 Esterhazy, Moriz, Graf, St. 18.
 Etienne, Michael, P. VI 1.
 Eugen von Savoyen, Prinz 54.
 Eulenberg, Herbert, P. VI 19.
 Fadinger, Stephan 24; II 2.
 Falb, Rudolf 143, 253.
 Fastner, Johann IV 2.
 Felder, F. Michael 83, 339.
 Feldmann, Siegmund, P. 113, 264,
 422, 426.
 Ferdinand I., Kaiser 3, 6.
 Ferdinand II., Kaiser 23.
 Ferdinand von Roburg (Bulgarien
 19.
 Feuerbach, Ludwig 8, 116, 119,
 176, 184, 251, 344; VII 10,
 IX 12.
 Feuillet, Octave VIII 3.
 Findeisen, Julius, D. 85, 91.
 Fischer, L. H. 254.
 Fischer v. Erlach 55.
 Fischhof, Adolf, St. und P. 10, 17;
 XII 4.
 Flamm, Theodor, D. 86, 90; XI 12.
 Flex, Ludwig, D. 90.
 Foglar, Ludwig IX 8.
 Fontane, Theodor XI 16.
 Forst, Theatersekretär 108.
 Förster, August 237, 253; IX 4,
 X 6.
 Frank, Sch. VIII 11.
 Fränkel, Adolf, P. XI 21.
 Frankl, Ludwig August VII 22.
 Franz I. (II.), Kaiser 2, 3, 6, 7.
 Franz, Bäckermeister 156.
 Franz, Sch. VII 29.
 Franz Joseph I., Kaiser 6, 7, 8, 10,
 15, 16, 18, 19, 334; IX 12.
 Fraungruber, Hans 425; IX 13.
 Frentag, Gustav 318; XII 9.
 Friedjung, Heinrich 253, 423.
 Friedländer, Max, P. VI 1.
 Friedmann, Sch. VII 27; VIII 11.
 Friedmann, Sigismund 421; VIII
 11.

Friedrich, Wilhelm IV. 6.
 Frieße, Sch. 92, 147, 198; VII 29, XI 1.
 Frieß, Edmund v. Dr. V 15.
 Fulda, Ludwig V 8, XII 13.
 Fürst, Johann, Sch. 326; IV 6.
 Fux, Johann Joseph (1660—1741), D. 56.
 Gabillon, Ludwig, Sch. 156, 253; VII 23.
 Gallmeyer, Josephine, Sch. 91, 92, 93, 199, 237, 238, 250, 256, 271, 277, 425; VII 27, IX 8, 12, X 7, 10, XI 2.
 Ganghofer, Ludwig 333, 425; XII 13.
 Gautsch, Paul v., St. 321.
 Geibel, Emanuel 264.
 Geißlinger, Marie, Sch. 9, 93, 147, 173, 198, 238, 240; VII 13, VIII 7, X 6, XI 2.
 Gellert, Chr. F. 152.
 Gewen, Franz Karl (1764—1819), D. 66, 68; VIII 8.
 Gherardi, Evarista (vor 1700) IV 2.
 Giampietro, Sch. VII 13, 29; VIII 11, XII 10.
 Gieseke, Karl, Ludwig 65.
 Girardi, Alexander, Sch. VII 23, 29, X 7, XI 1, 9.
 Gistra, Karl, St. I 3.
 Glafer, Julius Anton, St. I 3.
 Gleich, Joseph Alois (1772—1841), D. 62, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 76; IV 6, 10, 20.
 Glich, Sch. VI 9, VIII 11.
 Glöckner, Josephine, Sch. VII 29, X 6, XI 2.
 Glossy, Karl 429; III 3.
 Gluck, Ch. W. IV 6.
 Gödeke, Karl 62.
 Goluchowski, Agenor, St. I 3.
 Goethe, J. W. v. 31, 61, 66, 83, 105, 138, 139, 140, 151, 187, 277, 337.
 Gotthelf, Jeremias 83, 84, 338, 357.
 Gottschall, Rudolf VIII 11, X 6.
 Gottsched, Joh. Chr. IV 4.
 Gozzi, Gasparo, Graf 65.
 Gräffer, Franz, P. 34, 288.

Grandjean, Moriz Anton (1821 bis 1885), D. 90.
 Granichsäden, Erich, P. 428; XII 11.
 Grazie, Marie Eugenie delle 176, 423, 425; X 11.
 Green, John, Sch. IV 2.
 Gregr, Eduard und Julius, St. 14, 20; I 2.
 Greißnegger, Sch. VII 29.
 Greuter, Joseph, Pater, St. 318; I 7.
 Gröve, Sch. 147; VI 9.
 Grillparzer, Franz 2, 15, 22, 27, 32, 35, 67, 72, 141, 153, 216, 267; II 2, 6, 7, IV 6.
 Grimmelshausen, Chr. 83.
 Grois, Sch. IV 6.
 Groll, Louis (Sodor), Sch. 92, 95, 96; V 1.
 Groß, Ferdinand, P. IX 8.
 Groß, Sch. VII 29, XI 11.
 Grün, Anastasius I 7.
 Grün, Edmund IX 8.
 Gründorf, Karl (1830—1906), D. 91, 123, 155, 333, 334, 422, 423; VIII 10, XI 18, XII 3, 5, 12, 14.
 Grüne, Graf 7.
 Gulden, Johann Eduard 74.
 Gürtler, Karl, Sch. 99, 100, 158, 165, 180, 207, 221; V 13, 16, VI 16, XI 9.
 Guthrie, Wilhelm und Gran Joh. 46.
 Haase, L. J. 214, 425.
 Hädel, Ernst IX 12.
 Haffner, Karl (1804—1876), D. 90.
 Hafner, Philipp (1735—1764), D. 59, 60, 61, 66, 67, 68, 71, 80, 89; IV 5.
 Haizinger, Amalie, Sch. 318.
 Haman, Joh. Eg. 95.
 Hamerling, Robert 247, 318; IX 8.
 Hanno, Sch. XI 11.
 Hart, Heinrich und Julius 176; VII 27.
 Hartmann, Eduard v. XII 6.
 Hartmann, Ernst, Sch. 156.
 Hartmann, Moriz 75.
 Hasenhut, Anton (1766—1841), Sch. 62; IV 6.

- Hasner, Leopold R. v., St. I 3.
 Hauer, Emilie 331.
 Hauptmann, Gerhart 361, 362, 428.
 Hausmann, Heinrich, D. 172.
 Hausner, Sch. VII 27.
 Hawel, Rudolf, D. 361; IX 13.
 Haymerle, Heinrich, Freiherr v., St. I 3.
 Hebbel, Friedrich 268, 304, 323, 360.
 Hebel, Johann Peter 82, 315, 339.
 Hebertanz, Dr. med. 156, 161.
 Heine, Heinrich 130.
 Heinrich, Sch. 256.
 Hellenbach, Lazar, Baron 323; IX 8, XII 5.
 Heller, Seligmann, P. VI 4, VIII 3.
 Helmesberger, Sch. VII 13.
 Hensler (Henseler), Karl Friedrich (1759—1825), D. 62, 64, 65, 74; IV 6.
 Herberstorff, Adam, Graf 24.
 Herbig, Barbara 25, 34—35.
 Herbig, Therese VI 1.
 Herbst, Eduard, St. I 3.
 Hermes, Georg 143.
 Herrmanns, Sch. XI 11.
 Herwig, Kaspar 25, 34; II 9.
 Herzog, Katharina, Sch. 173, 198, 238; X 6, 7, 10, XI 1.
 Heuberger, Richard 424; XII 5.
 Heufeld, Franz (1731—1795), D. 60, 61, 67.
 Hevest, Ludwig, P. 422; IX 13.
 Henje, Paul 246, 272, 327, 425; IX 8, XII 9.
 Silberding, Prinzipal IV 2.
 Hoffmann, Theaterdirektor IV 26.
 Hoffmann, Edmund v. 333.
 Hoffmann, E. L. A. 131.
 Hoffmann, Joseph 254.
 Hoffmann, Karl († 1858) 46.
 Hofmann, Baron IX 4.
 Hofmann, Prinzipal IV 2.
 Hofpaur, Theaterdirektor X 6.
 Hohenwart, Karl, Graf, St. 20; I 3.
 Holtei, Karl v. 84.
 Holzgärtner, Sch. XI 9.
 Holzinger v. Janaburg, Ferdinand 134, 334, 351, 424; VI 6, XII 14.
 Holzinger, Therese 331, 335.
 Hopfen, Hans IX 8.
 Hopp, Friedrich, D. 90; IV 6, VII 5.
 Huber, Johanna, Sch. 70; IV 6.
 Huber, Leopold (um 1800), D. 67; IV 6.
 Hübner, Sch. VII 23.
 Hugo, Victor IX 8.
 Hutschenreiter, Oheim As. 35, 231.
 Hyrtl, Joseph 318.
 Jacobsen, Heinrich 319, 332, 425; XII 4, 14.
 Janitschek, Hubert 149, 173; VII 13.
 Jantsch, Heinrich 108; V 8.
 Jauner, Franz v. 234, 238, 240, 257, 314, 327, 427; VII 23, IX 2, XI 11, 18, 21.
 Jbele, Barthelm, Prinzipal IV 2.
 Jbsen, Henrik 191, 211, 212, 213, 252, 268, 329, 360, 362, 428; VIII 3, IX 9, X 5.
 Jean Paul IV 13, XI 21.
 Jellacit, Franz, Baron 5.
 Jentsch, Karl, P. 143.
 Jffland, August Wilhelm 64, 67.
 Immermann, Karl 83, 84, 338.
 Jofai, Maurus 323.
 Joseph II., Kaiser 1, 7, 35, 62, 89, 321.
 Juch, Ernst 252, 253, 254, 255, 257, 317, 424; IX 13, 14, XII 4, 12, 14.
 Juin, Karl, D. 90; VII 5.
 Jules, Sch. X 6, 7, 10.
 Julius, Karl, D. VII 5.
 Jung, Heinrich (Stilling) 82, 338.
 Jurié, Dr., Arzt 254.
 Kadelburg, Gustav, Sch. VII 27, XI 16.
 Kaiser Friedrich (1814—1874), D. 79—82, 85, 87, 88, 94, 143, 170, 192, 209, 310; IV 6, 12, 13, 15, VI 6, VII 5, 24, XI 18, 20.
 Kaiserfeld, Moritz v., St. 17.
 Kalbed, Max, P. VII 23, 27.
 Kalnoch, Gustav, Graf, St. I 3.
 Kaltenbrunner, Karl Adam 83.
 Kammeritsch, Geschwister 44, 45, 46, 158, 160, 334.
 Karl Albert von Sardinien 4.

- Karl VI., Kaiser 55, 57.
 Karlweis, C. (= Karl Weiß) (1854 bis 1901), D. 361.
 Karol von Rumänien 19.
 Karuž, Sch. XI 11.
 Kauer, Ferdinand (1751—1831) 64.
 Keller, Gottfried 49, 112, 252, 315.
 Kepler, Johannes II 1.
 Kinzel, Karl, P. 426; VIII 11.
 Klaar, Alfred, P. 425; VII 27, IX 13.
 Klang, Dominik, Sch. 146, 426.
 Klein, Sch. X 9.
 Kleist, Heinrich 31, 129, 138, 269, 270.
 Klemm, Christian Gottlob (1736 bis 1810 [?]), D. 60, 61, 67.
 Knaack, Sch. 92; X 9.
 Kneisel, Rudolf, D. 192; VII 24.
 Kober, Sch. VII 29.
 Kolowrat-Liebsteinsky, Franz Anton, Graf, St. 3.
 Konradin, R. 7. 125.
 Kopp, Joseph, St. 61; I 7.
 Körner, Theodor VIII 8.
 Korntheuer, Joseph, Friedrich, Sch. 70; IV 6.
 Kossuth, Ludwig, St. 5, 18.
 Kosebue, August Friedrich 64, 67.
 Krafowski, Mathilde (geb. Rammeritsch) 334.
 Kralitschek, Theaterdirektor V 1.
 Kranewitter, Franz, D. 361.
 Kreibitz, Sch. 148.
 Kreibitz, Theaterdirektor 150.
 Kreuzig, St. 322.
 Kringsteiner, Joseph Ferdinand (1776—1810), D. 67, 85; XI 12.
 Kronawetter, Ferdinand, St. 14.
 Krone, Therese, Sch. 62, 70; IV 6.
 Kruse, G. R., P. V 14.
 Kürnberger, Ferdinand, P. 16, 42, 153, 155, 156; XII 4.
 Kurz, Felix Joseph (1717—1784), Sch. 59, 71; IV 3.
 Kurzbauer, Eduard (1840—1879) 253; X 10.
 Rutschera, Viktor, Sch. VI 9, VII 23, 27, XI 21.
 L'Allemand, Maler 253.
 Langer, Anton (1824—1879), D. 79, 87, 89—90, 93, 172, 300, 356; IV 20, XII 11.
 Langhammer, Karl, D. VIII 11.
 Langhammer, Sch. VII 27.
 Langmann, Philipp, D. 361; IX 13.
 La Roche, Johann (Rasperl, 1745 bis 1806), Sch. 62, 63; IV 6.
 L'Arronge, Adolf 238; VII 27, XI 12.
 Laska, Sch. X 6.
 Lassalle, Ferdinand 14; I 5.
 Lasser, Joseph, Freiherr v., St. I 3.
 Laßte, Rudolf 420; II 5.
 Laube, Heinrich 148, 238, 240, 318; VI 9, IX 2.
 Laufberger, Ferdinand XII 4.
 Legat, Georg 47.
 Lemmermayer, Fritz, P. IX 13.
 Leopold I., Kaiser 55.
 Lessing, G. E. 47, 111, 182, 234.
 Lewinsky, Joseph, Sch. 98, 253, 423; VI 9, VII 9, 23, 27.
 Lewinsky, Olga, Sch. VI 9.
 Leutner, Joseph Friedrich (1814 bis 1852) 83.
 Lichtenberg, Gg. Chr. 315.
 Liebhardt, Sch. VII 29.
 Liebold, Sch. 147.
 Lindau, Paul, P. 233, 242, 250, 342, 422; VIII 11, IX 4, 12, XII 12.
 Lindemann, Maurus Pater (1723 bis 1783) 83.
 Linderberg („Pluto“), Sch. 100.
 Linder, P. 148.
 Lingg, Hermann IX 8.
 Lionardo da Vinci 48.
 Lipka, Adeline (verehelichte Anzengruber) 37, 43, 44, 46, 160, 161, 162, 231, 232, 233, 248, 265, 315, 330, 335, 359.
 Lipka, Ehepaar 43, 46, 51, 123; XI 12.
 Lipka, Franz 34, 39, 40, 44, 50, 96, 99, 100, 103, 106, 107, 116, 146, 147, 251, 335, 424; II 10, III 3.
 Littrow-Bischoff, Auguste v. IX 4.
 Lobe, Theaterdirektor 221, 240; VI 17.

- Loewe, Sch. VIII 11.
 Lorm, Hieronymus XI 11.
 Lonola, Ignatius v. 56.
 Ludwig, Erzherzog 3.
 Ludwig, Otto 83, 84, 272, 338.
 Lueger, Karl, St. 12, 322.
 Luther, Martin 23, 143.
 Lutz, Theaterdirektor 100.
 Maas, E. W. 265; VII 6.
 Machiavelli, Niccolò X 8.
 Mader, Wilhelm 235.
 Mandl, Dr., St. 322.
 Mannsfeld, Volksfängerin 207.
 Matáček, Julius 254.
 Marberg, Sch. 256; VII 13, 27.
 Marc Aurel 176; VII 10.
 Maria Theresia, Kaiserin 35, 57, 62, 89.
 Marinelli, Karl v. (1744—1803), D. 60, 61, 62, 67; IV 6.
 Markwort, J. 124.
 Marlowe, Christopher IV 2.
 Martinelli, Ludwig (1833—1913), Sch. 148, 156, 170, 191, 198, 237, 238, 245, 328, 424, 426; VI 9, VII 9, 13, 23, 24, 27, 29, VIII 10, 11, X 10, XI 2, 12, 16, 17, 21, XII 10, 12, 14.
 Martinelli, Frau, Sch. VII 27, X 6, XI 12, 21.
 Marx, Karl 116.
 Masajdek, Franz Joseph, P. 317, 424; IX 13, XII 4.
 Massinger, Prinzipal IV 2.
 Matras, Joseph, Sch. 92, 100, 101; V 1, X 9.
 Mauthner, Frih 180, 233, 237, 242, 250, 264, 422; VI 4, VII 27, VIII 3, 11, IX 12, XI 16, XII 12.
 Maximilian, Herzog von Bayern 23.
 Mayer, Betty 427; VII 24.
 Mayer, Edmund, Redakteur 156.
 Mayer, Georg IX 13.
 Mayer, Karl IV 6.
 Nebelsch, Lotte, Sch. VI 9.
 Megerle v. Mühlfeld, Theresie (1813 bis 1865), D. 85, 90; VII 4, 5, XII 11.
 Meisl, Karl (1775—1853), D. 62, 66, 67, 70, 71, 72, 73, 76; IV 6, 10.
 Meißner, Johannes, P. VII 23.
 Menger, Max, St. 10; I 6.
 Menninger, Prinzipal 61.
 Mensdorff-Pouilly, Graf, St. I 3.
 Metastasio, Pietro (1698—1782) 57.
 Metternich, Clemens W. L., Fürst, St. 2, 3.
 Meyer, Konrad Ferdinand XII 9.
 Meyer, Richard Moritz 180, 271, 422; VII 27.
 Meyer, Sch. XI 16.
 Meyr, Melchior 83, 339.
 Michele, Pater XI, 16.
 Millöder, Karl 124, 125, 426; V 14, 15, VIII 7, 10.
 Minato, Rifolo, Graf (vor 1700) 57.
 Minz, Baronin 32.
 Mitterwurzer, Friedrich, Sch. 256; VII 9.
 Molbeck, Christian A. F. IX 9.
 Molière, 170, 191; VII 24.
 Moltke, Helmut, Graf 16.
 Mörike, Eduard 158.
 Morländer, D. 91.
 Morré, Karl, D. XI, 21.
 Mosenthal, Sal. Hermann v. 84, 143, 270; V 6.
 Möser, Justus 82.
 Mozart, Wolfgang, Am. 64, 65; IV 6.
 Mühlbach, Luise 89.
 Mühlfeld v. Megerle, Eugen, St. 10; I 7.
 Müller, Adolf, junior V 14.
 Müller, Adolf, senior 181, 206, 318, 424; VII 26, 29, VIII 7.
 Müller, Friedrich (Maler) 82.
 Müller, A. L., Zeichner XII 4.
 Müller, Wenzl 64.
 Müller, Sch. XI 21.
 Müller-Guttenbrunn, Adam 25, 422, 425, 427, 429; VII 27, XI 16.
 Nadler, Joseph 429; IV 2.
 Nagl, J. W. 429; VII 13.
 Nagy, Sch. X 6.
 Napoleon I. 1, 16.
 Napoleon III. 8.
 Naske, A. C., D. XII 13.
 Neidhart v. Neumental 81, 82.

- Nestron, Joh. Nep., D. 49, 51, 55,
 60, 64, 66, 70, 71, 74—78, 79, 94,
 99, 326, 328, 330; IV 6, XI 1,
 12, 17.
 Neumann, Sch. 101.
 Niclas, Harfenist 97.
 Niese, Hansi, Sch. VIII 11.
 Nikola, Joseph, D. 74.
 Nissel, Franz 237.
 Nordmann, Johannes, P. 361;
 V 17, IX 4, 13, XI 21.
 Obermüllner, Adolf 156, 254.
 Oberwinder, Heinrich, St. I 6.
 Obrenowich, Milan, König von Ser-
 bien 19.
 Offenbach, Jaques 78, 124, 126,
 207, 238; IV 27.
 Ohnet, George V 8.
 Oppenheim, Joseph, P. 148, 270;
 X 6.
 Ortwil, Sch. VI 9.
 Palachy, Franz, St. 19.
 Pálffy von Erdöb, Ferdinand, Graf
 62; IV 6.
 Parth, Sch. VII 27.
 Pasqualati-Osterberg, Amalie (geb.
 Vogel, 1818—1900) 123—124.
 Patti, Adeline, Sch. 318.
 Páhal, Sch. XI 11.
 Perfall, Karl Theodor, Freiherr v.
 XII 9.
 Perinet, Joachim (1765—1816), D.
 60, 62, 64, 65, 66, 71; IV 6.
 Pernertorfer, Engelbert, St. 14;
 IX 13.
 Perles, Moritz VII 14.
 Pestalozzi, Joh. Heinrich 83, 338.
 Pettera, Sch. VIII 11.
 Pierson, E. 234; VII 23.
 Pius IX., Papst 16, 17, 178.
 Plautus, T. Maccius IV 1.
 Plener, Ernst, Freiherr v., St. 321.
 Plener, Ignaz, Freiherr v., St. I 3.
 Pogatschnigg, Joseph (1675—1712),
 D. 57.
 Pöhl, Sch. VI 9; VII 27.
 Potorny, Alois IV 6.
 Potorny, Franz IV 6.
 Pössart, Ernst, Freiherr v. XI 21.
 Potocki, Alfred, Graf, St. I 3.
 Prehauser, Gottfried (1699—1769),
 Sch. und D. 59, 61, 62, 71; IV 3.
 Probst, Eugen II 5.
 Brüller, Franz (1805—1879), D.
 86, 87; IV 16.
 Brummer, Komponist 87.
 Rabl, Dr. 332.
 Radler, Friedrich v. 107, 423.
 Radler, Johann, v. 98, 122.
 Raimund, Ferdinand, D. und Sch.
 55, 56, 60, 62, 63, 64, 69, 70, 71
 bis 74, 76, 78, 82, 135, 138, 197,
 249, 312, 326, 328, 335; IV 6,
 10, V 1, IX 4, XI 21.
 Rainer, Erzherzog I 3.
 Rant, Joseph 83, 198, 237, 244,
 245, 339, 423, 424; IX 4, 8.
 Rapp, Georg VII 13.
 Raupach, Ernst B. S. 172.
 Raupcher, Otmár 7; I 7.
 Rechbauer, Karl, St. 10, 14.
 Reehberg, Joh. Bernhard, Graf v.,
 St. I 3.
 Redwig, Oskar, v. 121.
 Reidner, Sch. XI 11.
 Reinhard, P. J., D. VII 5.
 Reinhardt, Karl XII 4.
 Reinfens, Joseph Hubert 143.
 Reffel, Franz 25, 26, 43; II 9, X 11.
 Reuter, Fritz 315; XI 17.
 Richter, Hans 253, 254; V 14,
 VII 23.
 Richter, Joseph (1749—1813), D.
 66; IV 20.
 Rieger, Franz Ladislaus, St. 19.
 Ritter, Frau 335.
 Roberts, Sch. VIII 11.
 Roll, Sch. 148.
 Rolland, Romain 335.
 Rommel, Otto 85, 176, 420, 427,
 429; II 5, V 15, VII 10, XI 9.
 Rosegger, Peter 145, 148, 149—152,
 153, 154, 155, 158, 165, 173, 181,
 199, 206, 221, 233, 241, 242, 243,
 247, 249, 253, 256, 293, 313, 318,
 342, 423, 426, 427; II 2, 13, V 17,
 VI 11, 16, VII 13, 14, 26, 29,
 IX 2, 5, 12, 13, X 11, XI 13, 16,
 19, 21, XII 5.
 Rosner, Leopold (1838—1903) 127

- 156, 157, 173, 232, 424; V 17, VII 25, VIII 5, 7, 10, IX 2, 4, 13.
- Rosbach, Christian IV 6.
- Röbler, Konstantin XII 9.
- Roth, Franz V 14.
- Rott, Moriz, Sch. 51, 92, 98, 173, 206, 238; VII 9.
- Rousseau, J. J. 82.
- Rüderer, Joseph 361.
- Rudigier, Franz Joseph I 7.
- Saar, Ferdinand v. 84, 143; IX 13, XI 11, XII 12.
- Sachs, Hans 82, 350.
- Sallmayer, Buchhändler 47, 48; III 6.
- Salomon, Sch. VIII 11.
- Sand, George 83, 84.
- Sardou, Victorien 213; VIII 3, 10.
- Sartory, Johann, D. 67; IV 6.
- Sauer, August 74.
- Schad, Adolf, Graf 327; XII 9.
- Schäffle, Albert, St. 20; I 3.
- Scheffel, J. B. v. XII 9.
- Schembera, B. A., P. 254; X 11, XII 12, 14.
- Scherer, Wilhelm 237, 422; VIII 11, IX 4, X 6, XI 16.
- Scherpe, Hans IX 13, XII 14.
- Scheu, Andreas, St. I 6.
- Schick, R. Joh. (1770—1835), D. 74.
- Schikaneder, Emanuel (1751 bis 1812), D. 55, 62, 64, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 82, 85, 111; IV 6, 8, 10.
- Schildbach, Joh. Gottlieb (um 1800), D. 67, 68, 73; XII 11.
- Schiller, Fr. v. 16, 27, 28, 31, 46, 61, 66, 95, 98, 105, 151, 152, 170, 190; II 6, VII 22, VIII 8, IX 13.
- Schlegel, A. W. 46, 47, 102.
- Schlenker, Paul 167, 307, 422; VII 9, IX 13, X 7, XII 12.
- Schlesinger, Siegmund, P. 425.
- Schließmann, Hans 317; XII 4.
- Schlögl, Friedrich (1821—1893), P. 35, 90, 145, 152, 153, 154, 155, 173, 219, 249, 252, 253, 306, 332, 426, 429; VI 12, VII 24, IX 8, 12, XI 12, 15, XII 4, 14.
- Schmelzl, Wolfgang (etwa 1500 bis 1560), D. 55.
- Schmerling, Anton v., St. 9, 15, 18, 20; I 3.
- Schmid, Hermann v. 83, 339; X 7.
- Schmidl, Adolf, P. 32.
- Schmidt, Erich 253, 327, 422; XI 21, XII 12.
- Schmidt, Heinrich IV 2.
- Schmidt, Maximilian 83.
- Scholz, Wenzel, Sch. 75; IV 6.
- Schönbach, Emil A. 422; VII 27, VIII 11, X 6, XI 16, 17, 21.
- Schönchen, Sch. X 6.
- Schöne, Sch. 156.
- Schönerer, Georg v., St. 14, 17.
- Schönfeld, Sch. XI 21.
- Schönherr, Karl, D. 268, 361, 362.
- Schöpf, Dr., Priester I 5.
- Schopf, Dr., Arzt 332.
- Schratt, Katharina, Sch. 256; VI 9, VII 9, 23, 27.
- Schreiber, Theaterdirektor XI 21.
- Schröder, Friedrich Ludwig, Sch. 67.
- Schröder, Leopold v. 176.
- Schröder, Sophie, Sch. 308.
- Schroll, Anton und Comp. II h, 5.
- Schubert, Franz VII 12.
- Schulte, Johann Friedrich, A. v. 143.
- Schulze-Delitsch, Herm. 14; I 6.
- Schum, Christian 155; VI 14.
- Schumacher, Andreas (1803 bis 1868), P. 31, 32, 33, 42—43, 47, 49, 107, 134, 426; II 7, III 3, VI 1.
- Schuster, Ignaz (Staberl), Sch. 62, 70; IV 6.
- Schwarzenberg, Felix, Fürst, St. 15; I 3.
- Schwarzenberg, Friedrich Johann, Fürst-Kardinal I 7.
- Schweighofer, Felix, Sch. XI 1, 9.
- Seidl, Volksänger 82.
- Seneca, L. Annaeus IV 1.
- Servaes, Franz, P. 180, 221, 422; VII 27, VIII 11.
- Shakespeare, William 46, 65, 66, 67, 169, 170, 176, 250, 251, 260,

- 264; II 6, IV 2, VII 5, X 7, XI 21.
 Silberstein, August 83, 339.
 Sittenberger, Hans, P. 422, 428; VII 23, VIII 3.
 Sitter, Karl, P. 148; XII 4.
 Sommerstorff, Otto, Sch. VI 9.
 Sonnenfels, Joseph v. 59, 61; IV 4.
 Sonnenthal, Adolf, R. v., Sch. 213, 425; VI 9.
 Sophie, Erzherzogin 7.
 Sophokles 140, 188.
 Speidel, Ludwig, P. 180, 266, 327, 428; X 6, XI 16, 21.
 Spiegl, Edgar v., P. XII 13.
 Spinoza, Baruch 134, 176, 348; VII 10.
 Spizer, Daniel, P. XII 4.
 Springer, Anton XII 9.
 Stablon, Franz Seraph, Graf St. 6, 7; I 3.
 Stahl, Sch. VII 13, 27, 29.
 Stára, Anton 142, 426; VII 13, XI 16.
 Starhemberg, Camillo, Fürst, St. 14.
 Steffter, Sch. XI 16.
 Stegmayer, Matthäus (1771 bis 1820), D. 62; IV 8, X 8.
 Steiner, Gabor und Franz, Theaterdirektoren 238.
 Steiner, Maximilian, Theaterdirektor 94, 147, 158, 165, 233, 238, 240; VI 17, VIII 10.
 Stelzhamer, Franz 83.
 Steub, Ludwig 83.
 Stix, Clemens Franz (1827—1872), D. 85, 91.
 Stöger, Theaterdirektor IV 6.
 Storm, Theodor 348.
 Strampfer, Theaterdirektor 93, 254; XI 17.
 Stranitzky, Joseph Antoni (1676 bis 1726), Sch. und D. 55, 58, 59, 62, 71; IV 2.
 Strauß, David Friedrich 8, 116.
 Strauß, Johann 235, 314; IX 2.
 Stremanr, Karl v., St. I 3; IX 4.
 Strindberg, August 228, 268, 362.
 Strobl, Karl Hans 420, 427; VII 23.
 Strohbach, v., Polizeidirektor VI 1.
 Sturm, Eduard, St. I 7.
 Sudermann, Hermann XI 16.
 Suppé, Franz v. 238.
 Swift, Jonathan 47.
 Swoboda, Albin, Sch. 92, 98, 147, 230; V 1, VI 9, VII 13, X 7.
 Szika, Jan, Sch. 147, 173, 198, 238; VI 9, VII 13, 27, X 6, 10, XI 16.
 Taaffe, Eduard, Graf, St. 17, 20, 22, 250, 321; I 3.
 Tellheim, Sch. 100.
 Terentius, P. Afer IV 1.
 Teschenberg, v., St. 156; IX 4.
 Tewele, Franz, Sch. 92; XI 16.
 Thalbot, Sch. 256; VII 27, 29.
 Thaller, Willi, Sch. VI 9, XI 21.
 Thimig, Hugo, Sch. 156.
 Thoma, Ludwig 361.
 Thun, Leo, Graf, St. 5; I 3.
 Told, Franz Xaver (1792—1844), D. 74.
 Tolstoj, Leo, Graf 362.
 Tomajschel, Karl IX 4.
 Traun, Julius von der (= Schindler, Alexander) 156.
 Treumann, Karl, Sch. 51—52, 91, 93; IV 25.
 Tschabuschnigg, Adolf v., St. 148.
 Tyrolt, Rudolf, Sch. 169, 171, 237, 247, 256, 425; VI 9, VII 9, 13, 23, 27, 29, IX 2, XI 12, 16, XII 10.
 Uhl, Friedrich, P. 270; X 6, 10.
 Unger, Joseph, St. I 3.
 Vacano, Emil Maria 156.
 Vaillant, Sch. 92.
 Baldeß, Rudolf, P. IX 13.
 Barry, Anton 90; VII 5.
 Belde, Karl Franz, van der 51.
 Bergani, Joseph, P. XII 13.
 Bittor, Emanuel, König 8.
 Vincenti, C. v. IX 8.
 Vinzenz von Brixen, Bischof VI 5.
 Bogelsang, Freiherr v., St. 12.
 Bock, Johann Heinrich 82.
 Wagner, J. V 17.
 Wagner, Richard 235, 254; IV 26.
 Waldheim, Rudolf v. 249, 319, 335.

- Walbmüller, Robert IX 4.
 Wallner, Jugendfreund III 4, XI 15.
 Wallner, Marie 44, 45, 46, 51, 160.
 Wallner, Sch. X 6, XI 17.
 Wedekind, Franz 202.
 Weilen, Alexander v. VII 24, 27.
 Weise, Polizeibeamter XI 16.
 Weißtern, Friedrich Wilhelm (1711 bis 1768), Sch. 59, IV 3.
 Wenger, Leopold 148.
 Wengraf, Edmund, P. 317.
 Wernher, der gartenaere („Meier Helmbrecht“) 23, 83.
 Wichert, Ernst VI 9.
 Wieland, Chr. Martin 46, 47.
 Wiesberg, Wilhelm, Sch. 127.
 Wieser, Sch. VII 29.
 Wiesinger, Dr., P. I 7, VII 13.
 Wilbrandt, Adolf 156, 180, 236, 323, 425; XI 21, XII 12.
 Wildgans, Anton 73, 362.
 Wimmer, Joseph (1834—1903), D. 86, 90, 155; IV 21, XI 12.
 Windischgrätz, Alfred, Fürst, St. 5, 7.
 Wittmann, Friedrich, P. 256.
 Wolf, Sch. 96.
 Wolter, Charlotte, Sch. 213, 318.
 Wurzbach, Konstantin v. IX 13.
 Young, Betty (1832—1887), D. 91.
 Zallinger, Professor, St. 334.
 Zeno, Apostolo (1668—1750), D. 57.
 Zimmermann, Robert XI 21.
 Zola, Emil 362.
 Zschotte, Heinrich 338.

Verlagsanzeigen

Ludwig Anzengruber

Lezte Dorfgänge. Kalendergeschichten und Skizzen aus
dem Nachlaß. 2. Tausend Gebunden M. 9.—

Wolken und Sonn'schein. Gesammelte Dorfgeschichten
7.—9. Tausend Gebunden M. 20.—

Gott verloren! und andere Dorfgeschichten
Geheftet M. —.80

Die Heimkehr und andere Geschichten
Geheftet M. 1.20

Doppelselbstmord. Bauernposse mit Gesang in drei Akten
2. Tausend Geheftet M. 1.50
Gebunden M. 2.25

Das vierte Gebot. Volksstück in vier Akten II. und
12. Tausend Geheftet M. 4.—

— Schulausgabe mit Einleitung und Anmerkungen von
Prof. Dr. A. Koppik Gebunden M. 2.80

Aus'm gewohnten Gleis. Posse mit Gesang in fünf Ab-
teilungen Geheftet M. 1.50
Gebunden M. 2.25

Der G'wissenswurm. Bauernkomödie mit Gesang in drei
Akten. 8. und 9. Tausend Geheftet M. 1.50
Gebunden M. 3.80

Hand und Herz. Trauerspiel in vier Akten
Geheftet M. 1.50
Gebunden M. 2.25

Der ledige Hof. Schauspiel in vier Akten
Geheftet M. 1.50
Gebunden M. 2.25

Ludwig Anzengruber

's Jungferngift. Bauernkomödie mit Gesang in fünf Ab-
theilungen

Geheftet M. 1.50

Gebunden M. 2.25

Die Kreuzelschreiber. Bauernkomödie mit Gesang in drei
Akten. 9. und 10. Tausend

Geheftet M. 1.50

Gebunden M. 5.—

Brave Leut' vom Grund. Volksstück mit Gesang in drei
Abtheilungen

Geheftet M. 1.50

Gebunden M. 2.25

Der Meineidbauer. Volksstück mit Gesang in drei Akten
15.—17. Tausend

Geheftet M. 1.50

Gebunden M. 3.80

Der Pfarrer von Kirchfeld. Volksstück mit Gesang in
vier Akten. Nebst einem dramaturgischen Berichte von Hein-
rich Laube. 25.—27. Tausend

Geheftet M. 1.50

Gebunden M. 3.80

Die Tochter des Wucherers. Schauspiel mit Gesang in
fünf Akten

Geheftet M. 1.50

Gebunden M. 2.25

Die Truñige. Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten

Geheftet M. 1.50

Gebunden M. 2.25

Ludwig Anzengruber, Briefe. Mit neuen Beiträgen zu
seiner Biographie herausgegeben von Anton Bettelheim
2 Bände

Geheftet M. 4.80

Gebunden M. 6.—

Von Alfred Kleinberg erschien u. a.:

Franz Grillparzer

Der Mann und das Werk

(„Aus Natur und Geisteswelt“ Nr. 513

Leipzig, B. G. Teubner)

Aus einigen Urteilen:

„Die Studie steht würdig neben den Gemälden von Hebbel und der Deutschen Romantik, die Oskar Walzels Meisterhand in der gleichen Sammlung entwarf.“

Prof. Emil Reich in der „Oesterreichischen Rundschau“

„Diese kleine Monographie gehört zum Besten, was wir über Grillparzer haben und ist eine Art Musterbeispiel für die Anlage solcher Arbeiten. Knapp und doch anschaulich, nicht mit Einzelheiten überladen und doch inhaltreich.“

Wolfgang Schumann im „Kunstwart“

„Die schwere Aufgabe, auf engstem Raum ein Bild von Grillparzers Leben und Schaffen zu entwerfen, ohne sich auf Allgemeinheiten zu beschränken oder durch die Menge der Einzelheiten undeutlich zu werden, hat Kleinberg durchaus befriedigend gelöst.“

Stefan Hock in der „Neuen Freien Presse“

„Kleinbergs ungewöhnlich lebendige, soziologisch aufschlußreiche Grillparzer-Monographie lehrt uns mehr echt Oesterreichisches kennen als manche Gelehrtenbücher.“

„Lit. Jahresbericht“ des Dürerbundes 1916/17

„... ganz ausgezeichnet gelungen. Wohlvertraut mit den Ergebnissen der Forschung und mit feinem Verständnis für die Absichten des Dichters ...“

Alexander v. Weilen in der „Wiener Zeitung“

„Ich bin erstaunt über die ungewöhnliche Leistung, solchen Reichtum der Darstellung in so engen Rahmen zu pressen. Daß sich bei dieser liebevollen Versenkung in jedes Werk noch Platz fand, die Jugenddichtung so erschöpfend unterzubringen, ist eine Musterleistung von Aufbau.“

Friedrich Adler

„Die glückliche knappe und geradezu zwingende Anordnung des Stoffes hat mir imponiert. In dieser knappen Form kann ich mir eine Biographie Grillparzers gar nicht besser denken.“

Stefan Zweig

I Bo

PT
1803
.Z5
K6

[illegible]

PT
1803
.Z5
K6

